СОКРОВИЩА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ОКТАВИО ПАС

# ИЗБРАННОЕ



Латино-американская литература XX в.

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

В своих эссе мексиканский поэт, лауреат Нобелевской премии 1990 года Октавио Пас размышляет на множество острых и современных тем и ищет ответы на «вечные» вопросы: об одиночестве так называемого цивилизованного человека, об особенностях колониальной эпохи, о нелинейности времени, о современном искусстве — и прежде всего о живописи и поэзии — и о культуре и верованиях ацтеков, о природе поэтического языка, о глубинной несхожести эротики и сексуальности и о сродстве эротики и поэзии, об идеологизированности Достоевского и рассудочности маркиза де Сада — и о многом другом.


- Поэзия и стихи[1]
- Язык[3]
- Явленная тайна[8]
- Поэзия между обществом и государством[15]
- Освящение мига[18]
- Уитмен — поэт Америки[20]
- Поэзия одиночества и поэзия сопричастности[22]
- Тамайо и мексиканская живопись[23]
- Изобретение, развитие, современность[27]
- О критике[28]
- О чем говорит поэзия[29]
- Новая аналогия: Поэзия и технология[30]
- Перевод: словесность и дословность[33]
- О Пастернаке[43]
- Запредельный мир эротического[45]
- Перевернутое время[50]
- Стол и постель[52]
- Достоевский: бес и идеолог[62]
- Дохляк и другие крайности[63]
- День всех святых, праздник мертвых[71]
- Завоевание и Колониальная эпоха[72]
- Диалектика одиночества[75]
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7

- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51

- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73
- 74
- 75
- 76
- 77
- 78
- 79
- 80
- 81
- 82

- comments
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12

- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56

- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100

- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144

- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188

- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232

- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276

- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290

# Поэзия и стихи [1]

Поэзия — это знание, это спасение души, это власть, это самозабвение. А также деяние, изменяющее мир, ведь поэтический акт по своей природе революционен. Это духовная тренировка и способ обретения внутренней свободы. Поэзия нам открывает этот мир, но она же творит иной мир. Она хлеб избранных — и черствая корка. Она обособляет, но она же и объединяет. Она приглашение к путешествию и одновременно возвращение в родные края. Вдохновение, дыхание, мускульное усилие. Мольба в пустыне, разговор с несуществующим. Ее питают отвращение, тоска и отчаяние. Это молитва, литания, эпифания, явление. Это заклинание злых духов, заговор, магия. Сублимация, компенсация, конденсация бессознательного. Она историческое выражение расового, национального и классового сознания. Она отрицает историю, поскольку все существующие конфликты находят в ней решение, и в итоге человек обретает сознание, что он нечто большее, чем просто орудие истории. Опыт, чувство, переживание, интуиция, нецеленаправленное мышление. Она дитя случая, но она и плод расчета. Поэзия — это искусство говорить возвышенно. Это первобытный язык. Это следование правилам, это созидание новых правил. Подражание древним, отражение реальности, отражение отражения Идеи. Безумие, экстаз, Логос. Возвращение в мир детства, совокупление, тоска по утраченному раю, по преддверию рая, по аду. Игра, аскеза, труд. Исповедь. Прирожденная заслуга. Видение, музыка, символ. Это аналогия: в поэзии, как в морской раковине, звучит мировая музыка, ее ритмы и рифмы не что иное, как созвучия и отголоски мировой гармонии. Она школа, нравственность, поучение, открытие, танец, диалог, монолог. Глас народа, язык избранных, слово отшельника. Она чистая и нечистая, священная и нечестивая, народная и элитарная, коллективная и персональная, нагая и разодетая, устная, письменная, живописная, она совмещает в себе все лики, но иные говорят, что у нее нет лица, потому что стихотворение — это маска, за которой прячется пустота, блестящее доказательство дутого величия всех дел человеческих!

Как не увидать за каждой из этих формул того, кто дал им жизнь и смысл, — поэта? Все эти формулы пережиты и выстраданы, нам остается только с ними согласиться, неизбежно отвергая одну во имя другой. Сама неопровержимость этих определений уже говорит о том, что в их основе лежит фундаментальный опыт, не укладывающийся ни в одну из

предложенных формулировок. И стало быть, надо обратиться к поэтическому произведению, ведь оно прямое свидетельство и плод поэтического переживания. Целостность поэзии можно постичь только в непосредственном общении с самим поэтическим произведением.

Но, вопросив поэтическое произведение о сущности поэзии, не спутаем ли мы одно с другим? Ведь еще Аристотель говорил{1}, что «у Гомера и Эмпедокла общая только метрика, и поэтому по справедливости одного именуют поэтом, а второго натурфилософом». И так оно и есть: не всякое поэтическое произведение, и вообще не все, что выстроено по законам метрики, содержит поэзию. Значит ли это, что все, что написано определенным размером, непременно является поэтическим произведением, или, может быть, это что-то другое, имеющее отношение к дидактике, риторике, ремеслу? Например, какой-нибудь сонет — это всего лишь литературная форма, поэтическим же произведением он становится в том случае, когда его риторического устройства — строф, рифм и размера — касается поэзия. Есть машины, которые умеют рифмовать, но нет машин, умеющих творить поэзию. Вне поэтического произведения, однако, тоже бывает поэзия. Поэтичными могут быть пейзажи, люди и дела. Когда поэзия нам дается как нечаянная догадка, как совпадение каких-то неподвластных нашей воле сил и обстоятельств, тогда мы имеем дело с поэтическим началом. Когда же, вольно или невольно, грезя или наяву, поэт пропускает через себя, преобразуя, ток поэзии, тогда перед нами нечто совершенно другое, и это другое — произведение. Поэтическое произведение — это продукт. Поэзия копится, конденсируется и формируется в продукт человеческой деятельности: в картину, песню, трагедию. Поэтическое — это поэзия в расплавленном состоянии, в то время как само произведение — это отливка, отвердевшая форма. Только в поэтическом произведении поэзия предстает во всей полноте. Именно поэтическое произведение стоит вопросить о сущности поэзии, но для этого надо перестать понимать произведение как форму, способную наполниться любым содержанием. Поэтическое произведение — это не литературная форма, но место встречи поэзии и человека. Это словесное устройство, содержащее, порождающее, излучающее поэзию. Форма и субстанция одно и то же.

Но едва мы отведем взор от поэтического вообще и сосредоточимся на произведении, как нам бросится в глаза, что у него множество обликов. А мы-то полагали, что он один-единственный. Но как тогда постичь поэзию, если каждое поэтическое произведение — это что-то каждый раз ни на что не

похожее? Наука о литературе притязает на создание жанровой классификации, к которой сводит все головокружительное многообразие форм поэтических произведений. Это стремление изначально страдает двумя недостатками. Если свести поэзию к нескольким формам — эпосу, лирике, драме, то что же делать с романами, стихами в прозе и теми странными сочинениями, которые называются «Аврелия»{2}, «Песни Мальдорора»{3} или «Надя»?[2] Если мы сделаем для них исключение и выработаем какие-то промежуточные формы, например поэзия декаданса, первобытная поэзия, профетическая поэзия, классификация превратится в безбрежный каталог. Дело, однако, в том, что всякое словесное событие, от междометия до логически оформленного высказывания — мы сейчас говорим только о языке, — способно измениться и стать поэтическим произведением. Это и не единственный и не главный недостаток жанровой классификации. Вообще, классифицировать не значит понимать. И еще менее того — проникать в суть. Как всякая схема, классификация полезна. Но этот инструмент непригоден, когда дело доходит до задач более тонких, нежели простое внешнее упорядочение. Большая часть критических работ как раз склонна к злоупотреблениям традиционными схемами.

Сходный упрек можно адресовать и другим дисциплинам, на которые опирается критика, например стилистике и психоанализу. Первая сообщает нам, что такое поэтическое произведение, исходя из анализа характерных словесных приемов. Психоанализ обращается к символике произведения. Стилистический метод применим как к поэзии Малларме, так и к стишкам из альбома. То же самое и с психоаналитическими интерпретациями, биографиями и прочими изысканиями, при помощи которых пытаются, и время от времени достигают в этом успеха, объяснить нам, почему, для чего и как написано поэтическое произведение. Риторика, стилистика, социология, психология и другие методы — незаменимая вещь, если нужно изучить какое-то произведение, но они ничего не говорят нам о сути поэтического.

Тот факт, что поэзия обитает в тысячах разнообразных форм, может навести на мысль сконструировать некий идеальный тип поэтического произведения. Чудище или призрак — вот что у нас получилось бы. Поэзия вовсе не сумма всех поэтических произведений. Каждое поэтическое творение есть самодостаточная целостность. Часть равна целому. Каждое поэтическое произведение уникально, неповторимо и ни к чему не сводимо. Вот и приходится соглашаться с Ортегой-и-Гассетом, полагавшим, что нет никаких оснований называть одним и тем же

словом такие разные вещи, как сонеты Кеведо, басни Лафонтена и «Духовную песнь»[4].

На первый взгляд это разнообразие — дитя истории. Всякий язык и всякая нация рождают именно такую поэзию, какая может родиться только у них и только в этот исторический миг. Однако ссылка на историю не только ничего не дает, она умножает проблемы. Ведь во всяком обществе и во всякое время господствует тот же разнобой: Нерваль и Гюго современники, как современники Веласкес и Рубенс, Валери и Аполлинер. И только по языковой небрежности мы прилагаем одно и то же наименование к ведическим поэмам и японским хайку, но разве не такая же небрежность называть одним и тем же словом такие различные вещи, как стихи Сан-Хуана де ла Круса и его светского прототипа Гарсиласо[5]? Именно историческая перспектива — роковое следствие нашей удаленности во времени — обрекает нас видеть более общо картину, на деле богатую контрастами и противоречиями. Расстояние принуждает нас забывать о том, чем не похож Софокл на Еврипида и Тирсо[6] на Лопе. Эти различия вовсе не плод исторических изменений, но нечто более тонкое и менее уловимое: это человеческая личность. И тогда получается, что не историческая наука, а биография дает нам ключ к пониманию поэтического произведения. Но тут как тут новое препятствие: ведь в творчестве любого поэта уникально любое произведение, оно обособлено и непередаваемо другими способами. «Галатея» и «Путешествие на Парнас» не объясняют «Дон-Кихота», «Ифигения»[7] ничуть не похожа на «Фауста», а «Овечий источник» на «Доротею»[8]. У всякого произведения собственная жизнь, и «Эклоги» совсем не то, что «Энеида». Иногда одно произведение отрицает другое: «Предисловие» к никогда не публиковавшимся стихам Лотреамона проливает неверный свет на «Песни Мальдорора», «Сквозь ад»[9] объявляет помешательством словесную магию «Озарений». История и биография помогают разобраться в общем характере какого-либо исторического периода, в особенностях чьей-то жизни, очертить границы произведения, описать авторскую манеру, они могут помочь понять смысл какой-то тенденции и даже объяснить, как сделано поэтическое произведение и почему оно так сделано. Но они не могут сказать нам, что такое поэтическое произведение. Единственное общее свойство всех произведений искусства состоит в том, что они, произведения, продукты человеческой деятельности, будь то полотна художников или стулья столяров. Однако дело в том, что поэтические произведения — это очень странные произведения, меж ними совсем не ощущается той родственной связи, которая так очевидна в ремеслах. Техника и

творчество, продукты ремесла и продукты поэзии суть различные реальности. Техника — способ, а способ ценится в меру своей эффективности, иначе говоря, за возможность применять его неоднократно и ценен он до появления нового способа. Техника — это повторение, которое или совершенствуется, или деградирует, это наследование и преобразование: лук сменяется ружьем. Но «Энеида» не сменяет «Одиссею». Всякое поэтическое произведение — это уникальный предмет, созданный при помощи соответствующей «техники», которая умирает в миг создания самого предмета. Так называемая «поэтическая техника» непередаваема, ведь это не рецептура, а выдумки, годные только тому, кто их выдумывает. Это правда, что стиль, если понимать его как манеру, свойственную какой-то группе художников или какой-то эпохе, похож на технику, ведь он тоже наследуется, изменяется и принадлежит коллективу. Стиль — отправная точка всякого творчества. Но именно поэтому каждый художник стремится превзойти общий исторически сложившийся стиль. Когда поэт обретает стиль, манеру, он перестает быть поэтом и превращается в конструктора литературных артефактов. Называть Гонгору поэтом барокко, может быть, и правильно с точки зрения истории литературы, но это совсем не так для того, кто хочет постичь его поэзию, которая всегда нечто большее. Действительно, стихи этого жителя Кордовы являют нам самые высокие образцы барочного стиля, и все же не стоит забывать о том, что типичные для Гонгоры экспрессивные формы — то, что мы сегодня называем стилем Гонгоры — прежде были только находками, словотворчеством, и лишь потом все это превратилось в способ, навык, правило. Поэт использует, приспосабливает, воспроизводит языковое достояние своей эпохи, то есть стиль своего времени, но он преображает этот материал в уникальном произведении. Лучшие образы Гонгоры — как прекрасно показал нам Дамасо Алонсо{10} — как раз связаны с его талантом преобразовывать литературный язык предшественников и современников. Конечно, бывает и так, что стиль побеждает поэта. (Это никогда не его стиль, у поэта нет стиля: это стиль его времени.) И тогда неудачный образ снова пускается в обращение, становясь добычей будущих историков и филологов. Из этих и других камней выстраиваются те самые здания, которые история называет художественным стилем.

Я не отрицаю, что стили существуют. Я также не утверждаю, что поэт творит из ничего. Как всякий поэт, Гонгора опирается на язык. На язык, который был чище и точнее, чем разговорный, на язык литературы, стиль. Но поэт из Кордовы выходит за рамки этого языка, точнее, он претворяет этот язык в поэтическом акте,

в образах, цвете, ритме, видениях; Гонгора превосходит барочный стиль, Гарсиласо — тосканский, Рубен Дарио — модернизм{11}. Стили питают поэта. Стили рождаются, созревают, умирают. Поэтические произведения пребывают. И каждое поэтическое произведение составляет самодостаточную целостность, неповторимый и уникальный образец.

Картины, скульптуры, сонаты, танцы, памятники также неповторимы и уникальны, как неповторимо и уникально поэтическое произведение. И все они тоже могут быть рассмотрены как произведения поэтические и ремесленные, как созидание и как стиль. Для Аристотеля живопись, скульптура, музыка и танец такие же поэтические формы, как эпос и трагедия. И потому, говоря об отсутствии истинно добродетельных характеров в поэзии его современников, он в качестве примера приводит художника Зевксиса{12}, а не какого-нибудь трагического поэта. Действительно, помимо различий между картиной и гимном, симфонией и трагедией, в них есть что-то такое, что объединяет их и держит вместе. Полотно, скульптура, танец суть поэтические произведения на свой лад. И этот лад не очень отличается от поэтического лада, от стихов, сотворенных из слов. Разнообразие искусств не препятствует их единству. Скорее оно его подчеркивает.

Тот факт, что слово, звук и цвет друг на друга не похожи, заставляет усомниться в сущностном единстве искусств. Поэтическое произведение творится из слов, таких двуликих существ, которые, обладая и звуком, и цветом, к тому же еще являются и носителями значения. Картина и соната состоят из более простых элементов: форм, звуков, красок, самих по себе ничего не означающих. Изобразительные искусства и музыка исходят из не-значения, в то время как поэтическое произведение, живущее, как амфибия, в двух сферах, исходит из слова, а у слова есть значение. Это разграничение кажется мне педантским и не передающим существа дела. Ведь цвета и звуки тоже наделены смыслом. Не случайно критики говорят об изобразительном и музыкальном языке. Но еще до того, как эти выражения пустили в ход ученые мужи, народ знал и практиковал язык цветов, звуков и знаков. Нет нужды задерживаться на значках, эмблемах, сигналах и прочих формах несловесной коммуникации, которые используют в определенных социальных группах. Во всех этих случаях значение неотделимо от изобразительных и музыкальных качеств.

Часто цвета и звуки обладают бóльшим эмоциональным воздействием, чем речь. У ацтеков черный цвет ассоциировался с тьмой, холодом, засухой, войной и смертью. Кроме того, он

наводил на мысль о некоторых божествах, о Тескатлипоки, о Миксkоатле, о пространстве, в частности о севере, о времени; о Текпатле, о кремне, о луне, об орле. Изобразить что-нибудь черным было все равно что вызвать в памяти эти представления. Каждый из четырех цветов соответствовал своему пространству, времени, некоторым божествам, светилам и судьбе. Ведь тогда рождались под знаком какого-либо цвета, точно так же как христиане рождаются под покровительством святого. Нелишне сослаться еще на один пример: на двойственную функцию ритма у древних китайцев. Каждый раз, как предпринимаются попытки разъяснить понятия Ин и Янь — двух чередующихся ритмов, образующих Дао{13}, — толкователь неизбежно прибегает к музыкальной терминологии. Ритмическая концепция космоса, пара Ин и Янь, — это и философия, и религия, и танец, и музыка, и нагруженное смыслом ритмическое движение. И точно так же использование таких выражений, как гармония, ритм, контрапункт, для обозначения человеческих действий вовсе не злоупотребление метафорами, эти выражения указывают на то, что у звука есть значение. Все пользуются этими понятиями, зная, что у них есть смысл, что они смутно к чему-то отсылают. Без значения ни цветов, ни звуков самих по себе нет. Как только к ним прикасается рука человека, они проникают в мир творений, меняя свою природу. Всякое творение значаще, все, чего касается человек, окрашивается намеренностью, это всегда движение к… Мир человека — это мир смыслов. Человек может терпеть двусмысленность, противоречивость, путаницу, бессмыслицу, но не отсутствие смысла. Само молчание населено знаками. Ведь и расположение, и пропорции зданий тоже задаются. Они не лишены смысла, скорее наоборот, и вертикальный порыв готики, и напряженное равновесие греческого храма, и округлость буддийской ступы{14}, и эротический растительный орнамент на стенах Ориссы{15} — все это язык.

Отличия разговорного и письменного языка от языка пластики и музыки очень велики, но все же они велики не настолько, чтобы заставить нас забыть о том, что в основе своей это языки, системы выразительных средств, наделенных значением и обеспечивающих общение. Художники, музыканты, архитекторы, скульпторы пользуются материалами, которые, в сущности, не очень отличаются от тех материалов, которыми пользуется поэт. Это другие языки, но это языки. И гораздо легче перевести поэзию ацтеков в соответствующие архитектурные и скульптурные эквиваленты, чем на испанский язык. Тантристские тексты или эротическая поэзия Кавай говорят на том же языке, что и скульптура Конайак. Язык «Первого сна» сор Хуаны Инес де

ла Крус не очень отличается от языка кафедрального собора в Мехико{16}. Сюрреалистическая живопись теснее связана с поэзией сюрреализма, чем с кубистской живописью.

Утверждать, что от смыслов никуда не деться, фактически значит замкнуть все человеческие творения, будь то художественные или технические, в нивелирующем универсуме истории. Как отыскать смысл, который не был бы историчным? Ничем — ни материалом, ни смыслом — творение человеческое не превосходит своего творца. Все это делается «для» и «к» и берет начало в конкретном человеке, который в свою очередь что-то значит лишь внутри конкретного отрезка исторического времени. Мораль, философия, обычаи, ремесла, в конечном счете все, что характеризует какой-то конкретный период времени, участвуют в том, что мы называем стилем. Всякий стиль непременно историчен, и все продукты той или иной эпохи — от самых простых орудий труда до самых бескорыстных творений духа — пропитаны историей, то есть стилем. Но за этой близостью, за этим сродством скрываются глубокие различия. Не так уж трудно в рамках одного стиля разобраться в том, что отличает поэзию от трактата в стихах, картину от наглядного пособия, мебель от деревянной скульптуры. Различает их поэзия. Только с ее помощью можно отличить творчество от стиля, искусство от ремесла.

В любом деле, все равно каком, человек, будь он ремесленник или художник, преображает исходный материал: краски, камни, металлы, слова. Процедура превращения состоит в следующем: сырье покидает слепой мир природы и вступает в мир человеческих творений, другими словами — в мир значений. Но что тогда случается, например, с таким материалом, как камень, из которого человек ваяет статую и строит лестницу? Камень статуи, как известно, ничем не отличается от камня лестницы, и тот и другой включены в одну знаковую систему — например, лестница и статуя в средневековом соборе, — и все же то, что происходит с камнем скульптуры, глубоко отличается от того, что происходит с камнем лестницы. В сущности, то же самое происходит с языком, когда с ним имеют дело прозаик и поэт.

Самая высокая форма прозаической речи — высказывание, дискурс или рассуждение в прямом смысле слова. Каждое слово высказывания тяготеет к однозначности. Операции такого рода предполагают размышление, анализ. И все же идеал однозначности недостижим, слово отказывается становиться чистым понятием, только значением. Ведь всякое слово, помимо своих физических свойств, несет в себе множество значений. И в этом смысле деятельность прозаика — это борьба с самой

природой слова. И не так уж бесспорно поэтому утверждение, что месье Журден{17}, сам того не зная, говорил прозой. Альфонсо Рейес{18} проницательно замечает, что нельзя говорить прозой, не отдавая себе ясного отчета в том, что ты говоришь. Более того, в известном смысле можно сказать, что прозой не говорят, а пишут. Устная речь ближе к поэзии, чем к прозе, это менее рефлектирующий и более естественный язык; быть поэтом, не осознавая этого, гораздо легче, чем быть прозаиком. В прозе слово стремится отождествиться с одним, и только одним возможным значением: хлеб — с хлебом, вино — с вином. Эта процедура по сути своей аналитическая, она предусматривает насилие, ведь в слове скрыто живут самые разные значения, оно представляет собой пучок потенциальных смыслов. А вот поэт, он никогда не покушается на двусмысленность слова. В поэзии язык обретает свою первозданность, опоминаясь от того, что с ним сделали проза и повседневное употребление. Отвоевание собственной природы осуществляется целостно, отвоевываются и звуковые, и изобразительные, и словесные качества. Оказавшись наконец на свободе, слово демонстрирует себя таким, как есть, со всеми смыслами и оттенками смысла, как созревший плод, как сигнальная ракета в ночном небе за миг до того, как ей суждено погаснуть. Поэт высвобождает материю слова. Прозаик ее приневоливает.

То же самое звуки и краски. Камень торжествует в скульптуре, но он попран в лестнице. Краска сияет в картине, пластика тела — в танце. Материя, побежденная и искореженная в орудии труда, сверкает в произведении искусства. Акт поэтического творчества во всем противоположен манипуляции в технике. Благодаря первому материя вновь обретает свою природу: цвет становится настоящим цветом, звук — воистину звуком. В поэтическом творчестве не бывает побед ни над материалом, ни над инструментом; как считает одна бестолковая теория ремесла, в нем происходит высвобождение материи. Слова, звуки, краски и другие материалы преображаются, едва вступают в круг поэзии. Не переставая быть носителями значений и средствами коммуникации, они превращаются в «другую вещь». Но это превращение в отличие от того, что происходит с техникой, не измена своей собственной природе, а возвращение к ней. Быть «другой вещью» значит быть «той самой вещью», тем, что реально и изначально они суть.

Но камень в статуе, красный цвет в картине, слово в стихе не просто камень, цвет и слово — они воплощают нечто большее, чем они сами. Оставаясь самими собой, сохраняя свою первозданную весомость, они словно мосты на другой берег,

двери в другой мир, мир тех значений, которые не выговаривает обыкновенный язык. Двуликое поэтическое слово является нам во всей полноте, является тем, что оно есть, — ритмом, цветом, значением, но одновременно и другой вещью: образом. Поэзия превращает камень, краску, слово и звук в образы. И эта вторая особенность, эта странная способность вызывать у слушателя и зрителя рой образов, делает любое произведение искусства поэтическим произведением.

Ничто не мешает нам считать произведения изобразительного искусства и музыки поэзией при том условии, что они выполняют два требования: с одной стороны, выявляют природный материал таким, каков он есть, отрицая тем самым мир утилитарности, с другой — трансформируют его в образы, тем самым превращая в особую форму коммуникации. Не переставая быть языком, то есть смыслом и передачей смысла, поэтическое произведение — это что-то, что встает за этим языком. Но то, что встает за ним, постигается только через язык. Картина будет поэзией, если она нечто большее, чем живописный язык. И Пьеро делла Франческа{19}, и Мазаччо{20}, и Леонардо, и Учелло{21} никак иначе и не назовешь, как поэтами. Забота о выразительных средствах живописи, то есть о живописном языке, преображается в произведениях этих мастеров в нечто превосходящее уровень языка. Поиски Мазаччо и Учелло были использованы их последователями, но их произведения — больше чем просто технические находки: они суть образы, неповторимая поэзия. Быть великим художником — это быть великим поэтом и, значит, преодолевать границы своего языка.

В итоге художник использует материал — камень, звук, краску или слово — не так, как ими пользуется ремесленник, а так, чтобы они раскрыли все, что им дано от природы. Художник, для которого материал — язык, о каком бы языке ни шла речь, его преодолевает. В результате этой парадоксальной и противоречивой процедуры — мне еще предстоит говорить об этом — и создается образ. Художник — это творец образов, поэт. Именно поэтому «Духовная песнь», ведические гимны, хайку и сонеты Каведо — все это поэзия. Бытие в образах не отнимает у слов возможности быть самими собой и не мешает им одновременно преодолевать язык как систему исторически обусловленных значений. Поэма, не переставая быть словом и историей, преодолевает историю. Позже я остановлюсь на этом подробнее, пока же только скажу, что множественность форм бытования поэтических произведений не только не отрицает, но подтверждает единство поэзии.

Каждое поэтическое произведение уникально. В каждом

сильнее или слабее, но пульсирует вся поэзия. Поэтому чтение только одного стихотворения открывает нам с большей достоверностью, чем любое историческое или филологическое исследование, что такое поэзия. Но переживание стихотворения, его воссоздание в процессе чтения или декламации выявляет в нем разноголосицу. Чтение почти всегда предстает как обнаружение чего-то чуждого поэзии в собственном смысле слова. Немногие современники Сан-Хуана де ла Крус, читавшие его стихи, ценили в них по преимуществу назидательное содержание, а не очарование самой поэзии. Многие восхищающие нас ныне пассажи у Кеведо оставляли его читателей в XVII веке совершенно холодными, в то же время что-то, что кажется нам сейчас неприятным и скучным, читателю того времени казалось прекрасным. Требуется известное усилие, чтобы почувствовать поэтичность исторических примеров в «Строфах» Хорхе Манрике{22}. Зато ссылки на собственное время Манрике и на недавнее прошлое волнуют нас, вероятно, глубже, чем его современников. И дело не только в истории, которая заставляет нас по-разному читать один и тот же текст. Для одних поэтическое произведение — это опыт оставленности, для других — самообуздания. Юношество читает стихи для того, чтобы разобраться в своих чувствах, словно только в стихотворении расплывчатые, едва угадываемые черты любви, героизма или чувственности можно разглядеть отчетливо. Каждый читатель ищет в стихах что-то свое. И неудивительно, что находит, ведь оно там уже есть.

Бывает, что после первой неуверенной встречи с поэзией читатель начинает восхождение к сердцевине поэтического произведения. Представим себе, как это бывает. В приливах и отливах вечных тревог и забот (мы ведь всегда расщеплены на «я», и мое другое «я», и другое другого «я») вдруг наступает мгновение, когда все приходит к согласию, противоречия не исчезают, но на какой-то миг они взаимопроникаются и сплавляются. Вообразите: у вас внезапно захватило дух и вы уже не чувствуете давления времени. Упанишады{23} учат, что это ощущение умиротворения называется «ананда», или наслаждение в Едином. Конечно, не всем дано достичь этого состояния, но каждый хоть долю секунды его испытывал, сталкивался с чем-то в этом роде. Чтобы испытать это, вовсе не обязательно быть мистиком. Все мы были детьми. Все мы любили. Любовь — это ощущение единения и соучастия, в акте любви сознание, как преодолевающая препятствие волна, перед тем как обрушиться, обретает предельную полноту, в которой все — форма и движение, порыв вверх и сила тяжести — достигает равновесия, и

это равновесие сосредоточивается в самом себе и не нуждается ни в какой опоре. Покой движения. И как сквозь любимое тело мы провидим более полную жизнь, жизнь больше самой жизни, сквозь поэтическое произведение нам брезжит ровный луч поэзии. Все мгновения сходятся в этом миге. Время, хотя и течет, замирает, наполненное собой.

Источник энергии, сцепление сил отталкивания… Благодаря поэтическому произведению нам открывается доступ к поэзии. Поэзия — это возможность, открытая всем людям вне зависимости от темперамента, состояния духа и восприимчивости. Это только возможность, это что-то, что оживает только при встрече со слушателем или читателем. У всех поэтических произведений есть нечто общее, то, без чего они никогда не стали бы поэзией: соучастие читателя. Всякий раз, когда читатель оживляет поэтическое произведение, он сам получает доступ к состоянию, которое можно назвать поэтическим. У личного опыта могут быть самые разные формы, но это всегда выход за пределы самого себя и проламывание стен времени во имя того, чтобы стать другим. Переживание стихотворения исторично. Это переживание всегда история и всегда отрицание истории. Читатель борется и погибает вместе с Гектором{24}, сомневается и убивает вместе с Арджуной{25}, узнает родные утесы с Одиссеем. Он воскрешает образ, отвергает естественную последовательность событий, обращает время вспять. Поэтическое произведение — это посредник, благодаря ему первозданное время, родоначальник всех времен, оживает на миг во плоти. И тогда цепь событий превращается в чистое настоящее, источник, питающий сам себя и пересотворяющий человека. Чтение стихотворения очень схоже с процессом творчества. Поэт творит образы, созидает произведения, а уже они претворяют читателя в образ, в поэзию.

# Язык [3]

Вначале к языку человек отнесся с доверием: знак и вещь, которую он означал, были одно и то же. Изображение было двойником оригинала, ритуальная формула воспроизводила мир и способна была его *воссоздать*. Говорить значило *пере-сотворять* подразумеваемый предмет. При этом точное произнесение магических слов — одно из главных условий эффективности. Необходимость сохранить в неприкосновенности язык посвященных — вот причина возникновения грамматики в ведической Индии. Со временем люди заметили, что между вещами и их именами разверзается пропасть. Как только пошатнулась вера в то, что знак и означаемая вещь одно и то же, науки о языке стали самостоятельными. Первая задача мышления состояла в установлении точного и определенного значения слов. Так грамматика сделалась первой ступенью логики. Но слова всегда сопротивляются определенности. И битва между наукой и языком идет и по сей день.

Человеческая история может быть сведена к истории взаимоотношений слов и мышления. Всякая переломная эпоха совпадает с кризисом языка: вдруг утрачивается вера в действенность слова. «Я посадил Красоту на колени…»{26} — говорит поэт. Красота или слово? И то и другое, разве можно уловить красоту вне слов? Слова и вещи кровоточат из одной раны. Каждому обществу довелось пережить кризис, который состоял по преимуществу в переосмыслении значений некоторых слов. Часто забывают, что, как всякое дело рук человеческих, империи и государства созданы из слов: они суть словесные факты. В XIII книге «Анналов» Цу Лу спрашивает Конфуция: «Если Повелитель позовет тебя управлять страной, что ты сделаешь первым?» И отвечает Учитель: «Проведу реформу языка». Трудно сказать, где рождается зло, в словах или в вещах, но когда слова разъедает ржавчина и значения становятся приблизительными, смысл наших поступков также теряет свою непреложность. Вещи опираются на свои имена и наоборот. Ницше начинает бунт с того, что ополчается на слова: добродетель, истина, справедливость — что это такое на самом деле? Развенчав некоторые священные и вечные слова, а именно те, на которых стояло все здание западной метафизики, Ницше заложил мину в фундамент самой метафизики. Всякая философская критика начинается с анализа языка.

Пороки любой философии как раз и связаны с фатальной вверенностью словам. Почти все философы утверждают, что слова

— это слишком грубые инструменты, не способные передать реальность. Но возможна ли философия вне слов? Ведь самые отвлеченные символы, такие как в логике и математике, — это тоже язык. Кроме того, у знаков должен быть смысл, а как объяснить этот смысл без языка? И однако, вообразим невозможное: представьте себе некую философию, пользующуюся символическим или математическим языком, без какого бы то ни было соотнесения со словами. Человек и его заботы, главная тема всей философии, в эту философию не попадут. Потому что человек неотделим от слов. Вне слов он непередаваем. Человек — существо словесное. С другой стороны, всякая философия, пользующаяся словами, обречена быть рабой истории, ведь слова рождаются и умирают, как люди. И тогда на одном полюсе у нас мир, не поддающийся словесному выражению, а на другом — мир человека, который только и может быть выражен словом. И стало быть, у нас нет другого выхода, и мы должны рассмотреть притязания науки о языке. В первую очередь главный ее постулат — представление о языке как объекте.

Но что можно сказать о языке, если всякий объект так или иначе существует для познающего субъекта, и в этом роковая ограниченность всякого знания и в то же время единственная возможность познания? Границы между субъектом и объектом в этом случае совсем неясны. Слово — это сам человек. Мы сделаны из слов. Они единственная наша реальность или, по крайней мере, единственное свидетельство нашей реальности. Без языка нет ни мысли, ни того, о чем мыслить, и первое, что делает человек, сталкиваясь с чем-то незнакомым, он дает ему имя, нарекает его. То, чего мы не знаем, безымянно. Всякое учение начинается со знакомства с правильным именем, а завершается сообщением тайны главного слова, отворяющего дверь в Знание. Или признанием в незнании, после которого воцаряется тишина. Но и молчание что-то говорит, оно тоже насыщено знаками. От языка не уйти. Конечно, специалисты вправе брать язык отдельно, превращая его в объект изучения. Но это искусственное создание, вырванное из своего мира, ибо в отличие от других объектов науки слова вне нас не живут. Они суть наш мир, а мы — их. Для того чтобы уловить язык, есть только один способ — говорить на нем. Сети для ловли слов сплетены из слов. Это не значит, что я против лингвистики. Не стоит, однако, забывать, что при всех успехах лингвистики ее возможности ограниченны. Язык в конечном счете от нее ускользает. Он неотделим от человека. Это удел человеческий, а не объект, организм или какая-то условная система знаков, которую можно принять или отвергнуть. В этом смысле наука о языке входит в общую науку о человеке.[4]

Утверждение, что язык исключительно человеческое достояние, противоречит вековым поверьям. Вспомним, как часто начинаются сказки: «Во времена, когда звери говорили…» Как ни странно, это поверье было подхвачено наукой прошлого века. Еще и сейчас многие утверждают, что системы коммуникации животных не так уж отличаются от тех, которыми пользуется человек. Есть знатоки, для которых выражение «язык птиц» вовсе не стертая метафора. Действительно, две главные характеристики человеческого языка есть и в языке животных: это значение, хотя и в самой элементарной и зачаточной форме, и коммуникация. Крик животного на что-то намекает, о чем-то говорит, у него есть значение. И это значение воспринимается и, так сказать, понимается другими животными. Эти неартикулированные возгласы составляют систему знаков, у которых есть значение. Но ведь именно такова функция слов. А значит, речь — это не что иное, как развитие языка животных, и, стало быть, именно естественные науки, изучающие природные явления, могут изучать и слова.

Первое возражение, которое приходит на ум, — это несравненно большая сложность человеческой речи, второе — в языке животных нет следов абстрактного мышления. Впрочем, это количественные отличия, а не по существу дела. Более весомым мне кажется то, что Маршалл Урбан{27} называет трехсторонней функцией слов. Слова на что-то указывают и что-то обозначают, они суть имена; они также представляют собой непосредственную реакцию на какой-то материальный или психический раздражитель, например междометия и ономатопея; и еще, слова — это представления, то есть знаки и символы. Иными словами, речь идет об указательной, эмоциональной и репрезентативной функциях. Эти три функции есть у каждого словесного выражения, притом что одна из них обычно бывает ведущей. Но не бывает представлений без указания на что-то и вне эмоционального контекста; то же самое можно сказать и о двух других функциях. И хотя эти три функции никак не обособить, главной из них является символическая. Ведь без представления нет указания: звуки, из которых состоит слово «хлеб», отсылают нас к соответствующему предмету, без них не было бы никакого указания — указание символично. Так и выкрик — это не только инстинктивный ответ на какую-то ситуацию, но и ее называние, слово. В конечном счете «сущность языка заключается в передаче, Darstellung, одного элемента опыта через другой, в соотнесении знака или символа с обозначаемой или символизируемой вещью и в осознании этого».[5] После этого Маршалл Урбан задается вопросом: а есть ли у животных три перечисленные функции?

Большая часть специалистов утверждает, что «набор звуков, издаваемых обезьянами, совершенно «субъективен» и относится только к их чувствам, но никогда ничего не обозначает и не описывает». То же самое можно сказать об их мимике и жестах. На самом деле, в иных криках животных можно уловить какие-то слабые намеки на указание, но ни о символической, ни репрезентативной функции ничего сказать нельзя. Так что между языком животных и языком людей лежит пропасть. Человеческий язык — это нечто совершенно отличающееся от коммуникации животных. И различия эти качественного, а не количественного порядка. Язык — это что-то присущее только человеку.[6]

Гипотезы, объясняющие происхождение и развитие языка постепенным восхождением от простого к сложному — от междометия, крика или ономатопей к символизирующему и указывающему выражению, — тоже неосновательны. Язык первобытных обществ очень сложен. Почти во всех архаических языках есть слова, тождественные фразам и целым предложениям. Изучение этих языков подтверждает открытия культурной антропологии: по мере углубления в прошлое мы сталкиваемся не с более простыми обществами — а именно так думали в XIX веке, — но с обществами необычайной сложности. Принцип восхождения от простого к сложному оправдан в естественных науках, но не в науках о культуре. Но если никакой символической функции в языке животных нет, то и гипотеза происхождения языка из языка животных оказывается несостоятельной, и все же ее великая заслуга в том, что она включает «язык в мир жеста». Еще не начав говорить, человек жестикулирует. В жестах и телодвижениях есть смысл. В них присутствуют все три элемента языка: указание, эмоциональное отношение, представление. Люди говорят лицами и руками. Если согласиться, что крик животных принадлежит миру жеста, то в нем можно отыскать зачатки представления и указания. Возможно, первым языком человечества была пантомима, немой язык ритуально-подражательного действа. Следуя законам всеобщей аналогии, движения тел подражают вещам и воссоздают способы обращения с ними.

Каким бы ни было происхождение языка, в одном, кажется, специалисты сходятся, а именно в «мифологической природе слов и языковых форм». Современная наука впечатляюще подтверждает идею Гердера{28} и немецких романтиков: «Несомненно, язык и миф первоначально были неразрывно связаны… Оба являются выражением одной основополагающей тенденции к образованию символов, в основе же всякой символизации лежит метафора». Язык и миф суть обширные

метафоры. Сущность языка символична, ведь он передает один элемент реальности через другой точно так, как это делает метафора. Наука подтверждает то, во что всегда верили поэты: язык — это поэзия в естественном состоянии. Любое слово или сочетание слов — это метафора. Но это еще и орудие магии, иными словами, нечто способное превращаться в другую вещь и преображать то, чего оно касается. Слово — это символ, рождающий символы. Человек есть человек благодаря языку, изначальной метафоре, которая принудила его стать другим, изъяв из мира природы. Человек — это сущее, которое сотворило самого себя, творя язык. В слове человек становится своей собственной метафорой.

Язык сам собой выпадает в кристаллы метафор. Слова ежечасно сталкиваются меж собой, сыпля металлические искры и слагаясь в лучащиеся словосочетания. На ночном небосклоне слов непрестанно зажигаются новые звезды. И что ни день на поверхность языка всплывают слова и фразы, с холодной чешуи которых еще стекает влажное молчание. И тогда все прежние слова куда-то исчезают. Заброшенное поле языка вдруг покрывается словесными соцветиями. В их зарослях расселяются светляки. И надо сказать, это прожорливые создания. В лоне языка идет беспощадная война. Все против одного. Один против всех. Пришедшая в движение необъятная масса, непрерывно творящаяся и пересотворяющаяся, исполненная самой собой. С уст детей, безумцев, мудрецов, дураков, влюбленных, отшельников слетают образы, причудливые сочетания, возникающие из ниоткуда. Они вспыхивают и гаснут. Сотканные из легко воспламеняющейся ткани, слова возгораются, едва их коснется воображение. Но пламени своего им не удержать. Язык составляет суть поэтического произведения, питает его, но сам он не произведение. Разница между произведением и поэтическими выражениями — независимо от того, изобретены они вчера или их тысячу лет твердит народ, хранящий свои традиции — заключается вот в чем: произведение стремится превзойти язык, в то время как поэтические выражения, напротив, живут внутри языка, кочуя из уст в уста. Они не творения. В поэтическом произведении речь, язык общества сгущается, отливается в форму. Поэтическое произведение — это язык, обретший самостояние.

И как никому не приходит в голову, что автор гомеровского эпоса весь народ, так никто не думает, что поэтическое произведение — это какой-то естественный продукт языка. Лотреамон хотел сказать совсем другое, когда возвещал, что придет день и поэзию будут творить все. Поистине

головокружительный проект. Однако получается — и так бывает со всеми революционными пророчествами, — что эта грядущая всеобщая поэтизация не что иное, как возвращение к истокам времени. К тому самому времени, когда говорить и творить было одно и то же. Возвращение к отождествлению вещи с ее именем. Ведь расстояние между словом и вещью — а именно оно и превращает каждое слово в метафору — есть по сути разрыв между человеком и миром природы, потому что как только человек обрел самосознание, он обособился от природного мира и, пребывая собой, стал иным для самого себя. Слово нетождественно вещам, которые оно называет, потому что между человеком и вещами и — еще глубже — между человеком и его бытием вклинивается сознание себя. Слово — это мостки, перекидывая которые человек старается преодолеть расстояние между собой и миром. Но от него никуда не денешься, без этого расстояния нет человека. Чтобы избавиться от него, человек должен отречься от человеческого в себе, то ли слившись с миром природы, то ли отринув все естественные ограничения. Оба искушения — а им человечество подспудно подвергалось во все времена — ныне особенно сильны. Вот и современная поэия мечется между двумя крайностями: с одной стороны, она хочет быть магией, с другой — зовом революции. И то и другое желание суть попытки бороться с собственной судьбой. Ведь «переделать человека» — значит отречься от человеческого способа быть, навеки окунуться в животное неведение и освободиться от груза истории. Но освободиться от груза истории — значит перевернуть понятия в одном старом определении-утверждении, сказав, что не историческое бытие определяет сознание, но сознание предопределяет историю. Революционный порыв освобождает отчужденное сознание, и оно завоевывает мир истории и природы. Но, овладев законами истории и общества, сознание предопределит бытие. И тогда род человеческий свершит свое второе сальто-мортале. Свершив первое, он обособился от мира природы, перестал быть животным, встал на ноги, увидел природу и увидел себя. Свершив второе, он вернется к изначальной целостности, не только не утратив сознания, но сделав его реальным основанием природы. И хотя для человека это не единственная возможность обрести утраченное единство сознания и бытия — магия, мистика, религия, философия предлагали и предлагают другие пути, — преимущество этого способа состоит в том, что он открыт всем людям и предстает как цель и смысл истории. Вот тут-то и надо задаться вопросом: допустим, человек обрел это изначальное единство, зачем теперь ему слова? С исчезновением отчуждения исчезнет и язык. Эту

утопию постигнет та же участь, что и мистику, — безмолвие. В конце концов, что бы мы ни думали по этому поводу, очевидно, что слияние или, лучше, воссоединение слова и вещи, имени и того, что именуется, предполагает согласие человека с собой и с миром. А пока этого согласия нет, поэзия будет одним из немногих способов преодоления самого себя и встречи с тем, что человек есть во всей своей глубине и первозданности. Поэтому не следует путать россыпи красноречия с таким рискованным и дерзновенным предприятием, как поэзия.

Движения языковой стихии сами по себе еще не творчество, в этом легко убедиться, ведь нет такого стихотворения, в котором не было бы следов творческой воли его создателя. Да, язык — это поэзия, и каждое слово несет в себе метафорический заряд, готовый взорваться при малейшем прикосновении к скрытой пружине, но творческая сила слова высвобождается человеком, его произносящим. Человек приводит язык в движение. Казалось бы, представление о творце, без которого нет никакого поэтического творения, противоречит распространенному убеждению, что поэзия неподконтрольна воле. Все зависит от того, как понимать волю. Прежде всего нам надо отказаться от косного представления о так называемых способностях души, как мы отказались от идеи самосущей души. О способностях души — памяти, воле и т. д. — нельзя говорить так, словно они самостоятельные и независимые сущности. Психика целостна и неделима. Как нельзя провести границу между телом и душой, так нельзя определить, где кончается воля и начинается чистая восприимчивость. Каждое душевное движение выявляет всю душу целиком. В каждой способности присутствуют все остальные. Погружение в состояние пассивной созерцательности не отменяет желаний. Слова Сан-Хуана де ла Крус о «желании ничто» приобретают здесь глубокий психологический смысл, ведь сила желания превращает само ничто в действенное начало. Нирвана — это гибрид действенного бездействия, движение, которое в то же время покой. Состояния бездействия — от ощущения внутренней опустошенности до противоположного ему переживания полноты бытия — требуют волевого усилия, направленного на преодоление раздвоения «я» и мира. Достигший совершенства йог недвижно восседает в нужной позе, «бесстрастно созерцая кончик собственного носа», настолько владея собой, что не помнит о себе.

Всем нам ведомо, как трудно ступить на брег рассеяния и отвлечения. Этот душевный опыт совершенно чужд нашей цивилизации, которая культивирует «вовлеченность» и соответствующие типы — деятеля науки, производства и

общественного деятеля. Меж тем человек, который «отвлекается», отвергает современный мир. Поступая так, он сжигает все мосты. Ведь теоретически это решение не очень отличается от решения покончить с собой, чтобы узнать, что там, по ту сторону жизни. Человек отвлекающийся задается вопросом: а что там, по ту сторону бдения и разума? Отвлечение — это влечение к тому, что за гранью жизни. Воля никуда не исчезает, она просто меняет направление, больше не служит рассудку и не позволяет ему расходовать без остатка душевную энергию. Если наш психологический и философский словарь в этой области очень скуден, то поэтических выражений и образов, передающих этот опыт, нам не занимать. Вспомним «беззвучную музыку»{29} Сан-Хуана или «полноту пустоты» Лао-Цзы{30}. Состояния пассивной созерцательности — это не только опыт молчания и пустоты, но и переживание полноты бытия: в самой сердцевине бытия открывается жила поэтических образов. «В полночь зацветает мое сердце», — говорится в одной ацтекской поэме. Воля к недеянию захватывает только часть души. Бездействие одной сферы компенсируется активностью другой. Аналитическое, дискурсивное, рассудочное мышление уступает дорогу воображению. Творческая воля никуда не девается. Без нее самоотождествление с миром было бы нам заказано.

Поэтическое творчество начинается с насилия над языком. Первый акт этой процедуры состоит в том, что слова вырывают с корнем. Поэт счищает с них наслоения повседневности, изъятые из мутной стихии обычного языка, слова остаются нагими, словно только что родились. Второй акт состоит в возвращении слова. Две разнонаправленные силы сосуществуют в стихотворении: одна высвобождается, вырывает слова из корневой системы языка, другая сила, сила тяжести, принуждает их возвращаться обратно. Стихотворение уникально и неповторимо, но его еще и читают, и декламируют. Поэт пишет стихотворение, народ, декламируя его, это стихотворение переписывает. Поэт и читатель чередуются, и в этом последовательном, можно сказать циклическом, чередовании создается силовое поле, в котором проскакивает искра поэзии.

Эти две процедуры — изъятие и возвращение слова — подразумевают, что поэтическое произведение живет за счет обычного языка. Но не просторечия или местных говоров, как ныне многие полагают, а языка определенной общности: города, нации, класса, группы или секты. Гомеровские поэмы написаны «искусственным литературным языком, который никогда не был собственно разговорным» (Альфонс Рейес). Великие тексты на санскрите созданы в эпоху, когда на нем уже очень мало кто

говорил. В театре Калидасы[31] благородные персонажи говорят на санскрите, а плебеи — на пракрите. У языка, питающего поэзию, все равно — народного или элитарного, должно быть два качества: он должен быть живым и понятным. Иначе говоря, это тот язык, который использует какая-то группа людей для того, чтобы передавать и увековечивать свои переживания, надежды и верования. Никому еще не удавалось написать стихотворение на мертвом языке, разве что как литературное упражнение, да и в этом случае речь не о законченном поэтическом произведении, потому что законченное воплощение поэтического произведения включает чтение, без читателя оно только наполовину произведение. Языком математики, физики и любой другой науки поэзия не питается, потому что это понятные языки, но не живые. Никто не поет математическими формулами. Разумеется, научные дефиниции могут быть использованы в поэтических текстах, например, их блестяще использовал Лотреамон, но в этом случае происходит превращение, перемена знака: научная формула перестает что-либо доказывать, скорее она разрушает доказательство. Юмор — величайшее поэтическое оружие.

Творя язык европейских наций, эпос и легенды вносили свой вклад в сотворение самих наций. Они творили их в самом глубоком смысле слова, ибо предоставили нациям возможность осознать самих себя. И действительно, благодаря поэзии повседневный язык претворился в мифологические образы, и эти образы стали архетипами. Роланд, Сид, Артур, Ланселот, Парсифаль[32] — это герои, образы. С известными, хотя и существенными, оговорками то же самое можно сказать об эпических произведениях, чье рождение совпадает с рождением буржуазного общества, — о романах. Конечно, в наше время в отличие от прошлых времен поэт — фигура маргинальная. Поэзия — это такая пища, которую буржуазия переварить не может. А потому поэзию снова и снова пытаются приручить. Но как только поэт или какое-то поэтическое направление уступает и соглашается возвратиться в общий строй, всякий раз появляется какое-то новое произведение, которое, часто само того не желая, рождает смуту и провоцирует скандал. Современная поэзия — хлеб диссидентов и изгоев. В расколотом обществе поэзия всегда бунтует. Но даже и в этом крайнем случае не рвется кровная связь языка с поэтическим произведением. Язык поэта — это всегда язык его сообщества, каким бы это сообщество ни было. Они играют в одну игру, они словно система сообщающихся сосудов. Язык Малларме — это язык посвященных. Читатели современной поэзии похожи на заговорщиков или членов тайного общества. Но самое характерное для наших дней — это утрата равновесия,

которое с грехом пополам сохранялось в течение всего XIX века. Поэзии для узкого круга приходит конец, потому что слишком велико давление: язык день ото дня все больше скудеет под влиянием газетных штампов и профессионального жаргона, в то время как на другом полюсе старательно себя изничтожает поэтическое произведение. Мы подошли к концу того пути, на который вступили на заре эпохи.

Многие современные поэты, желающие пробить стену непонимания, попытались найти утраченного слушателя и пошли в народ. Только вот народа больше нет. А есть организованные массы. И «пойти в народ» — значит занять место среди «организаторов» этих масс. Так поэт становится функционером. Это преображение всегда поражает. Поэты прошлого бывали жрецами и пророками, господами и бунтарями, шутами и святыми, слугами и нищими. Но лишь бюрократическое государство сумело превратить поэта в высокопоставленного чиновника «культурного фронта». Поэту подыскали «место» в обществе. А поэзии?

Поэзия живет в самых глубинных слоях бытия, в то время как идеология и то, что мы называем идеями и мнениями, обитает на самой поверхности сознания. Поэтическое произведение питается живым языком общества, его мифами, его страстями и грезами, иначе говоря, оно черпает из самых глубоких подпочвенных вод. Поэма творит народ, потому что поэт приникает к родникам языка и пьет из первоисточника. В поэме обществу открываются основы его собственного бытия, его первослово. Произнеся это первослово, человек создает себя. Ахилл и Одиссей не просто два героических персонажа, они удел греческого народа, творящего самого себя. Поэтическое произведение — посредник между обществом и тем, что его основывает. Без Гомера греческий народ не стал бы тем, чем он стал. Поэма открывает нам то, что мы есть, и приглашает нас стать тем, что мы есть.

Современные политические партии превращают поэта в пропагандиста и тем портят его. Пропагандист сеет в «массах» идеи власть имущих. Его задача в том, чтобы доносить до низов директивы верхов. Возможности интерпретации при этом очень невелики, известно, что всякое, даже невольное, отклонение небезопасно. Меж тем поэт движется в обратном направлении: снизу вверх, от языка сообщества к языку поэтического произведения. После чего произведение возвращается к своим истокам, в язык. Связь поэта с народом непосредственна и органична. Ныне все сопротивляется этому процессу непрерывного сотворчества. Народ дробится на классы и слои, чтобы потом окаменеть в блоках. Язык становится системой

формул. Каналы общения забиваются мусором, поэт остается без языка, на который он привык опираться, а народ без образов, в которых он мог бы себя узнать. И надо смотреть правде в глаза: если поэт отказывается от изгнанничества — а только это подлинный бунт, — он отказывается и от поэзии, и от надежды превратить изгнанничество в сопричастность. Потому что пропагандист и его аудитория вдвойне друг друга не слышат: пропагандист думает, что он говорит языком народа, а народ думает, что слушает язык поэзии. Взывающее с трибуны одиночество окончательно и бесповоротно. Именно оно безвыходно и безнадежно, а вовсе не одиночество того, кто наедине с самим собой сражается за внятное всем слово.

Есть поэты, считающие, что достаточно некоторых элементарных манипуляций со словом — и между поэтическим произведением и языком сообщества установится гармоническое взаимопонимание. И вот одни обращаются к фольклору, а другие — к местным говорам. Но фольклор, который еще можно найти в музеях и в глубинке, уже сотни лет как перестал быть языком, это или диковинка, или тоска по прошлому. Что же касается растрепанного городского жаргона, то это не язык, а обрывки чего-то, некогда связного и гармоничного. Городская речь окаменевает в устойчивых выражениях, разделяя судьбу народного искусства, поставленного на конвейер, а заодно и судьбу человека, превращенного из личности в человека-массу. Эксплуатация фольклора, использование местных говоров, внедрение в очень цельный текст намеренно антипоэтических, прозаических отрывков — все это литературные средства из того же арсенала, что и искусственные диалекты, которыми пользовались поэты прошлого. Во всех этих случаях речь идет о таких типичных приемах так называемой элитарной поэзии, как пейзажи у английских поэтов-метафизиков, отсылки к мифологии у поэтов Возрождения или взрывы смеха у Лотреамона и Жарри{33}. Эти инородные вкрапления подчеркивают достоверность всего остального, их применяют с той же целью, что и нетрадиционные материалы в живописи. Не случайно «The Waste Lands»[7]{34} сравнивали с коллажем. То же самое можно сказать о некоторых вещах Аполлинера. Все это дает поэтический эффект, но более понятным произведение от этого не становится. Потому что понимание связано не с этим: понимание опирается на общие ценности и язык. В наше время поэт не говорит на языке своего сообщества и не разделяет ценностей современной цивилизации. Поэтому поэзии не уйти ни от одиночества, ни от бунта, разве что изменятся и общество, и сам человек. Современный поэт творит только для отдельных индивидов и

небольших групп. Может статься, в этом причина его нынешнего успеха и залог будущих.

Историки утверждают, что застойные и кризисные эпохи автоматически рождают упадочную поэзию. И герметическая, усложненная, рассчитанная на немногих поэзия подвергается осуждению. Напротив, для периодов исторического подъема характерно полноценное искусство, доступное всему обществу. Если поэма написана на языке, доступном всем, перед нами зрелое искусство. Ясное искусство — великое искусство. Темное искусство для немногих — упадочное искусство. Это противопоставление выражается соответствующими парами прилагательных: гуманистическое искусство — дегуманизованное, народное — элитарное, классическое — романтическое или барочное. И почти всегда эпохи расцвета совпадают с политическими или военными успехами нации. Как только народы заводят себе огромные армии с непобедимыми полководцами, так у них рождаются великие поэты. Меж тем другие историки уверяют, что это поэтическое величие рождается немного раньше, когда у военных еще только прорезаются зубки, или немного позже, когда внуки завоевателей разбираются с награбленным. Завороженные этой идеей, они составляют лучезарные и сумеречные пары: с одной стороны, Расин и Людовик XIV, Гарсиласо и Карл V, Елизавета и Шекспир, с другой — Луис де Гонгора и Филипп IV, Ликофрон{35} и Птолемей Филадельф{36}.

А что касается темноты и непонятности, следует сказать, что любое поэтическое произведение поначалу представляет известную трудность, творчество всегда борьба с инертностью и расхожими формулами. Эсхила обвиняли в темноте, Еврипида современники не любили и считали малопонятным, Гарсиласо называли чужаком и космополитом. Романтиков обвиняли в герметизме и упадничестве. Тем же нападкам подверглись «модернисты». Но трудность всякого произведения заключается в том, что оно новое. Вне привычного контекста, расставленные по иным правилам, чем в разговорной речи, слова оказывают сопротивление и раздражают. Любое новое творение рождает недоумение. Поэтическое наслаждение можно получить, лишь справившись с некоторыми трудностями, с теми самыми трудностями, которые возникают в процессе творчества. Чтение предполагает сотворчество, читатель воспроизводит душевные движения поэта. С другой стороны, почти все кризисные эпохи и эпохи общественного упадка оказывались урожайными на великих поэтов. Так было с Гонгорой и Кеведо, Рембо и Лотреамоном, Донном{37} и Блейком, Мелвиллом и Дикинсон{38}.

Если мы согласимся с историческим критерием, о котором говорилось выше, творчество По окажется симптомом упадка Юга, а поэзия Рубена Дарио — выражением глубокой депрессии, охватившей испано-американское общество. А что прикажете делать с Леопарди, жившем в эпоху раздробленности Италии, и немецкими романтиками в поверженной и сдавшейся на милость наполеоновской армии Германии? Еврейские пророки творили во времена рабства, распада и упадка. Вийон и Манрике пишут в период «осени средневековья»{39}. А что сказать о «переходной эпохе», когда жил Данте? Испания Карла IV дает Гойю. Нет, поэзия не слепок с истории. Отношения у них много тоньше и сложнее. Поэзия меняется, но она не становится ни лучше, ни хуже. Это общество может становиться хуже.

Во времена кризиса слабеют и рвутся связи, цементирующие общество в органическое целое. В периоды общественной усталости эти связи утрачивают гибкость. В первом случае общество распадается, во втором оно каменеет, придавленное имперской личиной. И тогда возникает официозное искусство. Но язык сект и небольших сообществ как раз и благотворен для поэзии. Обособленность придает словам больше силы и веса. Язык посвященных всегда потаен, и, наоборот, всякий потаенный язык, включая язык заговорщиков, почти сакрален. Трудная поэма возносит хвалу поэзии и обличает убогость истории. Фигура Гонгоры говорит о здоровье испанского языка, а фигура графа-герцога Оливареса{40} — об упадке империи. Общественная усталость не обязательно приводит к падению искусств, и совсем не всегда в эти времена умолкает голос поэта. Чаще бывает наоборот: поэты и их творения рождаются в уединении. Всякий раз, когда появляется какой-нибудь великий и трудный поэт или возникает художественное направление, ниспровергающее общественные ценности, следует задуматься о том, что, может быть, это общество, а не поэзия страдает неизлечимой болезнью. Распознать эту болезнь можно по двум признакам: у общества нет единого языка и оно не слышит голос одинокого певца. Одиночество поэта — знак деградации общества. Поэзия предъявляет свой счет истории всегда с одной и той же высоты. Поэтому сложные поэты иногда нам кажутся более возвышенными. Но это обман зрения. Они не стали выше, это окружающий мир стал ниже.

Поэма опирается на язык своего сообщества; но что случается со словами, когда они покидают сферу общественной жизни и становятся словами поэтического произведения? Философ, оратор и литератор выбирают слова. Первый — в соответствии с их значениями, прочие — в зависимости от психологического,

нравственного или художественного воздействия. Поэт слов не выбирает. Когда говорят, что поэт ищет свой язык, это не значит, что он шарит по библиотекам или скитается по улицам, подбирая старинные обороты и запоминая новые, это означает, что он мучительно раздумывает над тем, какие ему выбрать слова — те, которые действительно ему принадлежат и были заложены в нем с самого начала, или взятые им из книг и подхваченные на улице. Когда поэт находит слово, он его узнает, потому что оно уже было в нем и он уже был в нем. Поэтическое слово сплавлено с его бытием. Он и есть его слово. В миг творчества самые сокровенные наши глубины пронизываются светом сознания. Творчество в том и заключается, чтобы вытаскивать на свет слова, неотъемлемые от нашего бытия. Эти, а не другие. Поэма состоит из необходимых и незаменимых слов. Поэтому так трудно поправлять уже сделанную работу. Всякое исправление предполагает пересотворение, возвращение к тому, что мы уже прошли, к нам самим. Невозможность поэтического перевода обусловлена тем же самым обстоятельством. Каждое слово поэмы уникально. Синонимов просто нет. Слово не стронуть с места: задев одно, задеваешь все произведение, поменяв одну запятую, перестраиваешь все здание. Поэма — живая целостность, для которой нет запасных частей. Настоящий перевод не может быть ничем иным, как со-творчеством.

Утверждение, что поэт пользуется только теми словами, которые уже прежде в нем были, не противоречит сказанному выше о соотношении поэтического произведения и обычного языка. Стоит вспомнить, что по природе язык — коммуникация. Слова поэта — слова его сообщества, иначе они не были бы словами. Всякое слово предполагает двоих: того, кто говорит, и того, кто слушает. Словесный мир поэмы составляют не слова словаря, а слова сообщества. Поэт богат не мертвыми, а живыми словами. Собственный язык поэта и есть язык сообщества, проясненный им и преображенный. Один из самых возвышенных и трудных поэтов так определяет миссию поэтического произведения: «Придать отчетливый смысл словам своего племени»[{41}]. И это верно даже в буквальном смысле: слову возвращается его этимологическое значение, и тем самым языки обогащаются. Большое число выражений, которые нам сегодня кажутся расхожими и общеупотребительными, на самом деле выдуманы, это итальянизмы, неологизмы, латинизмы Хуана де Мены[{42}], Гарсиласо или Гонгоры. Поэт переделывает, преобразует и очищает язык, а потом говорит на нем. Но как поэзия очищает слова и что имеют в виду, когда говорят, что не слова служат поэту, а поэт словам?

В словах, фразах, восклицаниях, вырывающихся у нас в минуты горя или радости, при любом сильном переживании, язык предстает только как выражение аффекта. Такие слова и словосочетания, строго говоря, перестают служить средством связи. Кроче замечает, что их даже и словами назвать нельзя, для этого им недостает волевого и личностного начала, притом что рефлекторной стихийности у них в избытке. Это готовые фразы, в которых нет ничего личностного. Можно было бы обойтись без ссылок на итальянского философа, ведь и так ясно, что это не подлинные словесные выражения, для подлинности им не хватает одной важной вещи — быть средством связи. Всякое слово предполагает собеседника. Но единственное, что можно сказать об этих фразах и выражениях, служащих эмоциональной разрядкой, так это то, что собеседника в них очень мало или совсем нет. Это слова-калеки, у них отсечен слушатель.

Валери где-то говорит{43}, что «поэма — это расширенное восклицание». Между повествованием и восклицанием возникает силовое поле, и я бы добавил, что это силовое поле и есть поэтическое произведение. Если один из полюсов исчезает, поэма превращается либо в междометие, либо в изложение, описание, трактат. Повествование о той невыразимой реальности, которую подразумевает восклицание, и есть самотворящийся язык произведения. Поэма — это вслушивание в то, чего не сказало восклицание. Крик боли или радости отсылает нас к какому-то предмету, который нас больно задевает или радует, этот крик указывает на него, скрывая его, словно говоря: «Он здесь» — и не говоря, чтó это или кто это. То, на что указало восклицание, продолжает оставаться неназванным, оно как бы здесь, но как бы и не здесь, оно может или появиться, или испариться навечно. Оно неизбежность. Но чего? Повествование о восклицании не отвечает и не спрашивает, оно призывает. Поэма — вслушивание в восклицание — открывает то, на что восклицание указывает, не называя. Я говорю именно «открывает», а не «объясняет». Если расширение восклицания или повествование о нем станет объяснением, реальность не будет открыта, она будет истолкована, а язык окажется исковерканным; понимая, мы утратим способность видеть и слышать.

Другая крайность — использование языка для непосредственного общения. В этом случае значения слов становятся неточными и теряются пластические, звуковые и эмоциональные их качества. Собеседник не исчезает, напротив, он самоутверждается, и даже с избытком. А слово от этого худеет и слабеет, превращаясь в разменную монету. Все его достоинства вянут, потому что вся сила уходит в общение.

Когда восклицание виснет в пустоте, оно никому не адресовано и пренебрегает собеседником. Когда слово — орудие абстрактного мышления, значение пожирает все: и слушателя, и удовольствие словесного выражения. Когда слово — инструмент общения, оно портится. Во всех трех случаях оно скудеет и специализируется. И причина этой порчи в том, что язык становится утилитарным, превращаясь в орудие, в вещь. Всякий раз, как мы пользуемся словами, мы наносим им вред. А поэт словами не пользуется. Он им служит. Служа, он возвращает словам их истинную природу, заставляя их быть тем, что они есть. Благодаря поэзии язык возвращается к своему изначальному состоянию. Во-первых, он обретает звуковые и пластические качества, которыми пренебрегает мышление, во-вторых, эмоциональные качества и, наконец, оттенки значений. Задача очищения языка как раз и означает возвращение в изначальное состояние. Но здесь мы подходим к самому главному. Слово скрывает в себе множество значений. Если в поэзии слово восстанавливает свою изначальную природу, а именно способность означать несколько вещей сразу, тогда выходит, что поэма отрицает самую сущность языка: значение или смысл. И получается, что поэзия — пустое и даже зловещее занятие: она отбирает у человека самое дорогое, что у него есть, — язык, всучая взамен звучное и невнятное бормотание! Какой же смысл у слов и фраз поэтического произведения, если этот смысл вообще есть?

# Явленная тайна [8]

И религия, и поэзия стремятся раз и навсегда претворить такую возможность бытия, которая должна стать нашим способом бытия, нами самими. И религия, и поэзия суть попытки уловить ту самую «инакость», которую Мачадо именовал «сущностной чужеродностью бытия». Поэтический и религиозный опыт — сальто-мортале: преображение собственной природы во имя возвращения к истинной природе. В суете повседневности, в прозаических буднях существо наше внезапно вспоминает об утраченной самости, и тогда-то всплывает тот, «другой», который есть мы. И поэзия, и религия — это открытие себя. Но поэтическому слову нет нужды в божественном авторитете. Поэтический образ самодостаточен, он обходится и без доказательств разума, и без ссылок на высшие силы: это открытие самого себя для себя. Меж тем слово религии притязает на открытие тайны, находящейся, по определению, вне нас. И все же это различие нисколько не отменяет будоражащего сходства религии с поэзией. Как получается, что рожденные из одного источника, повинующиеся одним законам, они расходятся, обретая в итоге совершенно несходные формы: с одной стороны, ритм и образ, с другой — обряд и теофания? Но что такое поэзия: ответвление религии или темный и смутный ее прообраз? А религия, не поэзия ли это, ставшая доктриной?

Для Рудольфа Отто{44} священное есть априорное понятие, рациональное и иррациональное одновременно. Рациональную сторону составляют идеи «абсолюта, совершенства, необходимости, сущности и даже идея добра в той мере, в которой оно объективная и реальная ценности, не связанные с чувственным восприятием.

…Существуя в чистом разуме, эти идеи составляют изначальную природу самого духа».[9] Признаюсь, для меня не столь очевидно существование таких априорных понятий, как совершенство, необходимость или добро. Конечно, можно предположить, что эти идеи изначально ориентируют наше сознание. Но всякий раз, отливаясь в форму какого-то определенного этического суждения, они приходят в противоречие с прочими этическими суждениями, обладающими теми же правами на тех же основаниях. Всякое моральное суждение отрицает другие моральные суждения и тем самым в определенном смысле отрицает питающую эти суждения априорную идею. Впрочем, оставим этот вопрос, поскольку он находится за пределами нашего исследования, и уж подавно за

пределами моей компетенции. Ведь если эти идеи действительно существуют до всякого восприятия и всякой интерпретации, откуда нам известно, что они лежат в основе священного? В опыте сверхъестественного следов этих идей не сыскать, да и в религиозных учениях они не всегда различимы. Идея совершенства, будучи априорной идеей, должна была бы прямо отразиться на представлениях о божестве. Факты, однако, говорят другое. Религия ацтеков являет нам бога и слабого, и грешного — Кецалькоатля. Сходные примеры есть у греков и других народов. Кроме того, идеи блага и необходимости обязательно требуют такого дополнения, как всемогущество. Меж тем у жертвоприношения ацтеков совсем иной смысл: богам для поддержания космического миропорядка нужна человеческая кровь, стало быть, они не всемогущи. Пока кровь движет богами, боги движут миром. Есть ли смысл умножать примеры, ведь и сам Отто не так уж категоричен: «Рациональные определения не исчерпывают сущности божественного… это наиболее общие определения. Мы так и не поймем сути дела, если не соотнесем этих определений с обосновывающим их предметом, который в то же время ими не исчерпывается».

Опыт священного — это опыт отторжения, точнее сказать, исторжения. Это выставление напоказ сокровенного и потаенного, распахнутость. Демоническое, говорится во всех мифах, произрастает из центра земли. Это выявление сокрытого. Одновременно всякое выведение наружу предполагает разрыв во времени или в пространстве: разверзается земля, время рвется, и в ране или отверстии начинает зиять «другая сторона» бытия. Открывается головокружительная мировая бездна, и делается ясно, что творение зиждется на пропасти. Но как только человек делает попытку упорядочить этот свой опыт и преобразовать первозданный ужас в понятия, ему приходится иерархизовать свои прозрения. И не будет натяжкой сказать, что здесь-то и кроются корни дуализма и так называемых рациональных начал. Какие-то элементы переживания священного связываются с темным ликом бога (разрушительной деятельностью Шивы, гневом Иеговы, опьянением Кецалькоатля, стужей Тескатлипоки), другие связываются с его светлым, солнечным спасительным ликом. В некоторых религиях эта двойственность нарастает, и тогда двуликий и двумысленный бог распадается на самостоятельные божества, на царя света и князя тьмы. В конце концов тягостные и жестокие компоненты переживания священного отслаиваются от образа бога, а именно: вокруг светлого лика божества формируются основы грядущей религиозной этики. При всей моральной ценности религиозных

заповедей, они не исчерпывают священного и происходят не от априорной идеи добра. Они плод рационализации, очищения изначального опыта, исходящего из самых глубинных слоев бытия.

Вот что пишет Отто о приоритете иррационального: «Нуминозное и сопутствующие ему переживания, будучи рационально истолкованными, представляют собой абсолютно чистые идеи и чувства, к которым полностью приложимо все то, что Кант считает неотъемлемыми свойствами чистых чувств и понятий». Иными словами, это идеи и чувства, предшествующие опыту, хотя и дающиеся нам только в нем и через него. Наряду с теоретическим и практическим разумом Отто постулирует наличие третьей сферы, «более возвышенной или, если угодно, более глубокой». Это область божественного, сакрального или священного, в которую уходят корни всех религиозных учений. Священное — это не что иное, как врожденная предрасположенность к Богу. Таким образом, мы имеем дело с неким «религиозным инстинктом», стремящимся осознать себя «посредством развертывания темного содержания той самой априорной идеи, из которой он возник». Представления, связанные с этим религиозным инстинктом, иррациональны и не могут быть выражены в суждениях и понятиях: «Религия для разума — terra incognita».[10] Нуминозное нам совершенно чуждо именно потому, что оно недоступно для человеческого разума. Когда мы хотим описать этот опыт, нам волей-неволей приходится прибегать к сравнениям и парадоксам. Буддийская нирвана и *ничто* христианского мистика — понятия отрицательные и положительные в одно и то же время, поистине это «нуминозные идеограммы Иного». Так антиномия — предельная форма парадокса — становится конститутивным элементом мистического богословия равным образом у христиан, арабов, индусов и буддистов.

Теория Отто напоминает сентенцию Новалиса: «Когда сердце настолько исполнено самим собой, что, пренебрегая вещами мира сего, становится само для себя идеальным объектом, вот тогда и рождается религия». Переживание опыта священного не столько столкновение с чем-то нам внеположенным — Богом, демоном, чужим миром, — сколько распахивание собственного сердца и души ради произрастания в них этого сокровенного Другого. И это открытие, полученное как дар или ниспосланное как благодать, становится открытием самого себя. Но тогда приходится признать, что понятие потустороннего, трансцендентного — этого краеугольного камня религии — дает трещину. Бог не простирает длань, поддерживая человека над

пропастью, Бог скрыто пребывает в сердце человека. Нуминозное всегда внутри, это тот положительный лик пустоты, с которого начинается всякий мистический опыт. Но как тогда совместить это выявление Бога в человеке с идеей совершенно внеположенного нам Присутствия? Как согласиться с тем, что Бог нам является благодаря нашей предрасположенности к божественному, и не усомниться при этом в самом Его существовании, коль скоро Он поставлен в зависимость от этой самой человеческой предрасположенности?

С другой стороны, как отличить религиозный инстинкт или предрасположенность к Богу от прочих «предрасположенностей», среди которых, кстати, и поэтическая? Ведь ничто не мешает перефразировать Новалиса и на тех же основаниях и с тем же успехом сказать: «Когда сердце настолько исполнено самим собой… тогда рождается поэзия». Отто и сам признает, «что понятие возвышенного тесно примыкает к понятию нуминозного», но точно так же обстоят дела с поэтическим и музыкальным переживаниями. Единственное, что он говорит по этому поводу, так это то, что чувство нуминозного опережает возвышенное. Таким образом, отличает священное только приоритет во времени.

Предшествование священного внеисторично. Мы не знаем и никогда не узнаем, что прежде всего почувствовал и о чем в первую очередь подумал человек в миг своего появления на земле. Временной приоритет, о котором говорит Отто, следует понимать так: священное есть первозданное чувство, а возвышенное и поэтическое — его ответвления. Только вряд ли это доказуемо. Во всяком сакральном опыте есть компонент, который можно спокойно назвать «возвышенным» в кантовском смысле слова. И наоборот: в возвышенном всегда есть какой-то страх, какое-то недомогание, оторопь и удушье, выдающие присутствие неведомого и безмерного, вызывающего священный трепет. То же самое можно сказать и о любви. Сексуальность с исключительной силой проявляется в сакральном опыте; а сакральный опыт дает о себе знать в эротической жизни, ведь всякая любовь — это открытие, потрясение самих основ нашего «я», побуждающее нас прибегать к тем самым словам, которыми пользуется мистик. Что-то сходное есть и в поэтическом творчестве: одновременное пребывание в двух мирах, молчание и слово, переживание пустоты и полноты — все это в той же мере поэтические состояния, в какой религиозные и любовные. И во всех этих состояниях рациональное так связано с иррациональным, что развести их можно только в процессе истолкования. Потому-то и нельзя сказать, что священное

составляет априорную категорию, категорию изначальную и служащую источником всем остальным. Всякий раз, как мы пытаемся ее уловить, мы сталкиваемся с тем, что те самые черты, которые, казалось бы, отличают священное от всех других категорий, присутствует в любом другом переживании. Человек — существо удивляющееся. Удивляясь, человек творит поэзию, любит, обожествляет. В любви есть удивление, поэтизация, обожествление, фетишизм. Поэзия тоже рождается из удивления, поэт обожествляет, как мистик, и любит, как влюбленный. И ни одно из этих переживаний не дается в чистом виде. Все они состоят из одних и тех же компонентов, и трудно сказать, какой из них изначальнее.

Переживания различаются по тому, на что они направлены, а не по тому, из чего они состоят. Особая окрашенность речи мистика, отличающая ее от речи поэта, обусловлена предметом разговора. Строки Сан-Хуана обретают религиозное звучание, ибо на них проливает свой свет нуминозное. Таким образом, переживания различаются своим предметом. Но тогда трудности действительно становятся неодолимыми. Ведь мы движемся по кругу. Всякий внешний объект может только пробудить предрасположенность к Богу, и именно эта трудноуловимая предрасположенность превращает переживание в сакральное переживание. Но, как мы видели, сама предрасположенность не «чиста», не свободна от посторонних включений. В итоге единственный способ как-то отличить переживание священного от прочих переживаний — это принять в расчет предмет, на который направлено переживание священного. Но ведь предмет не дается извне, он содержится внутри, в самом переживании. Так все пути ведут в тупик. Вот и приходится покидать априорные идеи и категории и постараться поймать тот миг, когда в человеке возникает переживание священного.

Священный ужас берет свое начало в радикальной отстраненности. Когда человек удивляется, он как-то съеживается. Оставшись в одиночестве, человек чувствует себя маленьким, затерянным в безмерности. Ощущение малости порой перерастает в уверенность в ничтожности: человек — только «пыль и прах». Шлейермахер называет это состояние «чувством зависимости». Состояние зависимости качественно отличается от других состояний. Наша зависимость от вышестоящего лица или от каких-то обстоятельств относительна и исчезает, как только устраняется ее причина. Наша зависимость от Бога абсолютна и непреходяща: она рождается вместе с нами и не кончается даже со смертью. Эта зависимость есть нечто «изначальное, лежащее в самых глубинах духа, что-то такое, чего нельзя определить иначе

как через самого себя». Таким образом, священное дедуцируется из ощущения самости, своей зависимости от чего-то. Отто согласен с романтическим философом, но упрекает его в рационализме. Действительно, для Шлейермахера священное, или нуминозное, вовсе не идея, предшествующая всем остальным идеям, но только следствие ощущения своей собственной зависимости от чего-то неведомого. И это неведомое нечто, которое всегда с нами и никогда нам не дается полностью, именуется Богом. Во избежание путаницы Отто называет это изначальное чувство «состоянием твари». Центр тяжести переносится. Самое существенное в этом ощущении — «быть не больше чем тварь». Это вовсе не значит, что наше изначальное чувство коренится в смутном сознании собственной конечности и малости, но только то, что пред лицом Создателя все мы твари. Непосредственность восприятия Всевышнего — вот главная отличительная черта этого чувства. В противовес Шлейермахеру{45} Отто полагает, что «состояние твари» — следствие неожиданной встречи с Создателем. Мы ощущаем себя чем-то малым или вообще ничем, потому что предстоим Всему. Мы — твари и обладаем сознанием только потому, что узрели Творца.

Такое толкование трудно принять. Все мистические и религиозные тексты утверждают обратное: состояние самоотрицания предшествуют позитивным чувствам, сначала возникает ощущение тварности, и только потом узреваешь Бога. Появившись на свет, дитя не чувствует себя ничьим, у него нет никакого понятия ни об отце, ни о матери. Он чувствует себя выпавшим из гнезда, заброшенным в чужой мир, — вот и все. Строго говоря, чувство сиротства первично по отношению к чувству сыновства. Отто всего лишь воспроизводит наоборот то самое, за что критикует Шлейермахера. У первого идея Бога возникает из чувства зависимости, у второго Бог, или нуминозное, становится источником тварного состояния. В обоих случаях речь идет об истолковании какой-то уже сложившейся ситуации. Но что это за ситуация? И здесь Отто бьет мимо цели. Потому что речь как раз о том, чтó предопределяет человека, о рождении. Человек заброшен в мир, он вышвырнут в него. И на протяжении всей нашей жизни эта ситуация новорожденного раз за разом повторяется: каждый миг нас вышвыривает в мир, мы снова обнажены и беспомощны, нас со всех сторон окружает неведомое и чуждое. И если то, что Отто называет тварным состоянием, освободить от религиозной терминологии, мы получим неприютность бытия (или пребывания здесь) по Хайдеггеру. И как говорит Велленс{46} в своем комментарии к

«Бытию и времени», «переживание состояния начала есть аффективное выражение нашего удела». Категория священного не эмоциональное прозрение удела быть тварью и каждый миг рождаться заново, но истолкование этого удела. Фундаментальное событие Dasein[11]{47} всегдашней заброшенности в чуждое, сознание собственной конечности и беззащитности преображается в сотворенность по воле Бога, в чье лоно нам предстоит вернуться.

По Хайдеггеру, тоска и страх — два параллельных и несходных пути постижения нашего собственного удела. Благодаря опыту священного, который начинается с потрясения своей ничтожностью, человеку удается уловить самого себя таким, каков он есть, — незащищенным и смертным. Но миг спустя это поразительное открытие затушевывается умозрительными соображениями о Творце, внешними по отношению к самому переживанию. Действительно, многие авторы прекрасно разглядели отверзающуюся нам в тоске бездну ничто. Но они незамедлительно перетолковали смысл своего открытия, связав его с ничтожностью грешника перед лицом Бога. И тогда получилось, что даруемые нам искупление и прощение затмили нашу ничтожность, а обретенная перспектива вечного спасения возвратила смысл существованию и позволила превозмочь на миг приоткрывшееся нам ничто. Так снова и снова пряталось от нас истинное значение тоски, и так это было у Августина, Лютера и даже у самого Кьеркегора. Можно добавить и другие имена, например Мигеля де Унамуно{48} и особенно Кеведо (я имею в виду поэмы «Слезы кающегося грешника» и «Христианский Гераклит», на которые наша критика до сих пор не обратила должного внимания). Напрашивается вывод: сакральный опыт — это и провидение нашего удела, но одновременно это еще и попытка путем истолкования скрыть от самих себя смысл этого открытия. Ведь религия — это отклик на приговор быть смертным и знать и чувствовать это, реакция на фундаментальное событие, определяющее нашу человеческую суть, на переживание своей смертности, которое суждено каждому человеку. Но такой ответ скрывает то самое, что нам едва приоткрылось. В этом легко убедиться, стоит только рассмотреть понятия греха и искупления.

В противовес нашей исходной ничтожности божественное воплощает в себе полноту бытия. Нуминозное — это «августейшее», понятие, превосходящее понятия добра и нравственности. Августейшее чтят, оно требует поклонения и послушания. «До всякого нравственного законодательства религия сама по себе внутренний долг, который обязует и

связывает…» Понятия греха, милости и искупления проистекают из того чувства послушания, которое августейшее внушает твари. Бесполезно искать в идее греха следы какого-то конкретного проступка или отзвуки нарушения каких-то запретов. Точно так, как мы ощущаем сиротство еще до того, как ощутили сыновство, грех *до* наших проступков и преступлений. Он *до* всякой морали. «В области собственно морали нет места ни искуплению, ни милости, ни спасению». Эти идеи, заключает Отто, истинны и насущны в мистике, но они неуместны в этике. Необходимость спасения и не менее настоятельная необходимость искупления берут начало в какой-то недостаче не в смысле морального недостатка, а в буквальном значении этого слова. Наш недостаток в том, что нам действительно чего-то недостает: мы малость, мы ничтожность в сравнении с бытием, которое есть все. Эта недостача не нравственного свойства, это изначальная недостаточность. Грех есть нехватка бытия.

Чтобы быть, человек должен умилостивить божество, то есть завладеть им: через посвящение человек получает доступ к священному, к полноте бытия. Таков смысл любого священнодействия, особенно причастия. И такова же конечная цель жертвоприношения — умилостивления, завершающегося посвящением. Но жертвовать другими — это еще не все. Человек недостоин приближаться к священному из-за своей первозданной ущербности. Спасение, Бог, своей жертвой возвращающий нам возможность быть, и очищающая жертва искупления как раз и рождается из этого чувства изначальной несостоятельности. Ведь религия утверждает, что вина и смертность — понятия равнозначные. Мы виновны, потому что мы смертны. Итак, вина нуждается в искуплении, смерть — в вечности. Вина и искупление, смерть и вечная жизнь образуют пары, которые дополняют друг друга, особенно это характерно для различных форм христианства. Восточные же религии, по крайней мере наиболее развитые, не обещают нам спасения со всеми потрохами (вопрос, так живо волновавший Унамуно; впрочем, беспокойство по этой части вообще было его болезненной особенностью).

Строго говоря, у нас нет оснований полагать, что «ущербность», «недостаточность» и первородный грех — это одно и то же. Анализ «ущербного бытия ничего не говорит ни за, ни против греха».[12] Католическая доктрина в этом смысле отличается от протестантской. Для св. Августина человеческая природа и вообще естественный мир сами по себе не так уж плохи, человеческая ущербность, по Августину, не тождественна вине. Перед Богом, существом совершенным, все существа, включая людей и ангелов, страдают недостатками. Их недостаток

состоит в том, что они не Бог, что они не самодостаточны. Но эта несамодостаточность выступает и у людей, и у ангелов как свобода: ведь возможность движения, восхождения к бытию или падения в *ничто* неизбежно предполагает свободу. С одной стороны, несамодостаточность рождает свободу, с другой, сама свобода — это возможность справиться с изначальной ущербностью и несамодостаточностью. Человек — это всегда открытая возможность падения или спасения. Именно так и воспринимает человека св. Августин. Известно, что эту идею с блеском воплотила испанская драматургия, указанная точка зрения представляется мне ценной не только для католиков. Первородный грех — это не ущербность бытия, а какой-то определенный проступок, он состоит в том, что человек сосредоточился на самом себе и отвернулся от Бога. Но мы живем в падшем мире, где человек сам по себе ничего не выбирает. Благодать — даже если она проявляется как «милость наказания», о чем писала в своем знаменитом письме сор Хуана — необходима для спасения. Стало быть, человеческая свобода подчинена благодати. Человеческая недостаточность — это действительно малость, скудость, нехватка, но это не значит, что благодать подменяет свободу, она ее восстанавливает: «Благодать — это не наша свободная воля плюс сила благодати, но наша свободная воля, посредством благодати обретающая силу и свободу».[13] Католическая мысль богаче, свободнее и последовательнее протестантской, но и она, на мой взгляд, не вполне отказывается от приравнивания ущербности человеческого бытия греху. Как это свобода до грехопадения могла выбрать зло? И что это за свобода, сама себя отрицающая и выбирающая не бытие, а ничто?

Сталкивая недостаточность человеческого бытия с полнотой бытия божественного, религия апеллирует к вечной жизни. Она избавляет нас от смерти, превращая земную жизнь в нескончаемые мучения во имя искупления изначальной недостачи. Убив смерть, религия обезжизнивает жизнь. Вечность мгновенно становится необитаемой. Потому что жизнь и смерть неразделимы. Смерть всегда в жизни — мы живем, умирая. Мы проживаем каждый миг умирания. Избавив нас от смерти, религия избавляет нас от жизни. Религия жертвует этой жизнью во имя вечной жизни.

И поэзия, и религия исходят из основной человеческой ситуации, ситуации «бытия-здесь», сопровождающейся ощущением заброшенности, ведь это «здесь» предстает как враждебный и безразличный мир, и та и другая исходят из временности конечности «бытия-здесь». Поэт, тоже на свой лад

отрицая мир, достигает пределов, границ языка. Эти границы именуются безмолвием, белым листом бумаги. У безмолвия, как у озера, гладкая и ровная поверхность. Но там, в глубине, наготове слова. И туда, на дно, до́лжно сойти, затаиться и выждать. Апатия предшествует вдохновению, как пустота полноте. Поэтическое слово прорастает после засухи. О чем бы оно ни говорило, каков бы ни был его конкретный смысл, оно всегда утверждает жизнь этой жизни. Я хочу сказать, что поэтическое деяние, слова поэта, независимо от частного содержания самих этих слов, есть такое деяние, которое, по крайней мере в своих истоках, не истолкование, но открытие нашего удела. О чем бы ни говорилось — об Ахиллесе или о розе, о смерти или о рождении, о солнечном луче или волне, о грехе или невинности, поэтическое слово — это ритм, пробивающийся, как родник, как непрестанно возрождающаяся временность. И всегда ритм — это объемлющий противоположности образ, жизнь и смерть в едином слове. Как само существование, как жизнь, которая всегда содержит в миге восторга образ смерти, так излучающее время поэтическое слово разом утверждает и жизнь, и смерть.

Поэзия — не суждение о человеческой жизни и не истолкование этой жизни. Струящийся поток образов и ритмов просто выражает то, что мы есть, выявляет наш удел, каким бы ни был непосредственный конкретный смысл стихотворных строк. Не боясь повториться, стоит еще раз напомнить о том, что одно дело значение слов поэтического произведения и другое — смысл поэзии. Я говорю о смысле поэтического акта, о творении поэзии поэтом и пересотворении ее читателем, а не о том, что нам говорит то или иное стихотворение. Но почему поэтический акт не может быть суждением о нашей исконной ущербности, если мы как раз и сошлись на том, что поэзия открывает наш сущностный удел? Удел принципиально ущербный, поскольку он конечный и несамодостаточный. Мы изумляемся миру, встающему к нам чужим и нерадушным. Но ведь мир равнодушен именно потому, что у него, как такового, и нет иного смысла, нежели тот, которым наделяет его наша возможность бытия, возможность смерти. Ведь «едва человек вступает в жизнь, он уже достаточно стар, чтобы умереть».[14] От мига рождения жизнь — непрерывное пребывание в чужом и негостеприимном, какая-то исконная немочь. Нам не по себе, потому что мы стремим себя в ничто, в небытие. Наша недостаточность — исходная недостаточность, рождающаяся вместе с нами, составляющая наш собственный способ бытия, наш исконный удел, ибо нам искони свойственна нехватка бытия. И похоже, здесь Хайдеггер совпадает с Отто: «Быть всего лишь тварями, по сути, то же самое, что

свести бытие к всегда открытой возможности не быть, то есть к смерти». Конечно, о Боге здесь речи нет, и недостаточность остается невосполненной, а вина неискупленной. Правы Кальдерон{49} и буддисты: рождение несет в себе смерть, и самое большое преступление — родиться. Анализ Хайдеггера, на который мы опирались, чтобы выявить смысл религиозного опыта, кажется, оборачивается против нас. Если поэзия действительно выявляет наш исконный удел, она свидетельствует не что иное, как ущербность.

При этом никак нельзя упускать из виду, что в «Бытии и времени» и еще отчетливее в других работах, особенно в «Что такое метафизика?», сам Хайдеггер старается доказать, что пресловутая тяга «не быть», пресловутая негативность как предельное воплощение нашего бытия, по сути, никакой не изъян. О человеке не скажешь, что он неполон или что ему чего-то не хватает. Ведь мы уже видели, что это «что-то», которого он вроде бы лишен, и есть смерть. Смерть не вне человека, она не приходит извне как нечто стороннее. Если считать смерть чем-то не являющимся частью нас самих, то придется согласиться со стоиками, считавшими, что, пока мы живы, смерти нет, а как приходит смерть, нас нет. Так спрашивается, что же ее бояться и зачем о ней столько думать? Дело, однако, в том, что смерть от нас неотделима. Она не вне нас, она — это мы. Жить значит умирать. И именно потому, что смерть не есть нечто внешнее по отношению к нам, именно потому, что она внутри нашей жизни, настолько внутри, что всякое жить есть в то же время умирать, у нее положительный смысл. Смерть не ущерб, который почему-то наносится человеческой жизни, напротив, она сообщает ей целостность. Жить — это идти вперед навстречу незнакомому и, значит, двигаться навстречу себе. Вот поэтому жить означает смотреть в лицо смерти. Ничто так не утверждает в себе, как смотрение в лицо смерти, непрестанное выхождение за свои собственные пределы навстречу чуждому. Смерть — это распахивающееся нам навстречу пустое открытое пространство. Жить значит быть заброшенным в смерть, но смерть дается жизнью и сбывается только в жизни. Если рождение предполагает смерть, то смерть таит рождение. Говорят, нас всюду подстерегает смерть, но разве нельзя сказать, что нас всюду подстерегает жизнь?

Жизнь и смерть, бытие и ничто не субстанции и не какие-то вещи, которые живут сами по себе. Утверждение и отрицание, полнота и недостаточность в нас сосуществуют. Они и есть мы. Бытие предполагает небытие и наоборот. Несомненно, именно это хотел сказать Хайдеггер, когда говорил, что бытие произрастает

или всплывает из переживания *ничто*. Действительно, как только человек обращается к самому себе, он замечает, что погружен в мир безразличных вещей, да и себе самому он представляется не более чем беспорядочно кружащейся и уносимой течением вещью. Вещи и мир оттого лишаются смысла, что человек, наделяющий их смыслом, внезапно осознает, что у его жизни только один смысл — смерть. Переживание впадения в хаос непередаваемо. Мы ничего не можем сказать ни о себе, ни о мире, ибо мы — ничто. Но если мы это «ничто» наименовываем — а именно так мы и поступаем, — на него проливается свет бытия. Живя лицом к смерти, мы вписываем смерть в жизнь, встраиваем ее в бытие. Ничто дается через бытие, бытие дается через ничто. Мы — «место отрицания бытия» и одновременно преодоления этого отрицания. Отрицание и утверждение сплетаются в неразрывное целое. Фраза: «Раз мы — возможность бытия, значит, мы — возможность небытия» — может быть перевернута без всякого ущерба для смысла.

Тоска не единственная дорога к себе. Бодлер сравнивал скуку с ровно плещущимися серыми и грязными волнами и вязнущими в сознании однообразными ударами прибоя. «Ничего не происходит», — говорит тот, кому скучно; и действительно, ничто — единственное, что вспыхивает в мертвой зыби сознания. Нередкое в наше время одиночество вдвоем тоже помогает понять это состояние. Вначале сторонишься людей: видя, как они суетятся и бессмысленно хлопочут как заведенные, человек уходит в себя. И здесь ему открывается бездна. Бездна затягивает, человека начинает носить по волнам, неумолимо приближая к смерти. Все эти состояния схожи с приливом и отливом. Открытие собственной «пустяшности» оборачивается открытием собственного удела: умирать — жить; живя, умирать; умирая, жить.

В любви, как в озарении, высвечивается нерасторжимое единство различного, и это единство и есть бытие. Хайдеггер тоже подмечает, что радость, которую мы испытываем в присутствии возлюбленной, — один из путей постижения себя. Он на этом не задерживается, и все же немецкий философ подтверждает всем нам знакомое смутное ощущение: любовь — открытие бытия. Любовь — встречное движение, надежда стремит нас вперед. Мы томимся по тому, чего еще нет, стремимся к тому, что может случиться, но может и не случиться. Ожидание удерживает нас в подвешенном состоянии, мы словно не мы. Кажется, минуту назад мы были в кругу таких привычных вещей и существ и обращались с ними так естественно и непринужденно, нимало не замечая их от нас отстояния. Но нетерпение растет, и

окружающий мир удаляется, стена и стоящие возле нее вещи тоже куда-то отступают, замыкаясь в себе, часы тикают все реже и реже. Все принимается проживать собственную закрытую для других жизнь. Мир от нас отчуждается. Ожидание окрашивается цветом отчаяния, упование преображается в одиночество. Ничего и никого. И я никто. Вот она, разверзшаяся у ног пропасть *ничто*. И в этот миг вдруг… Радость уже не чаемого и свершившегося пресекает дыхание, земля уходит из-под ног, немота и оцепенение, парение в невесомости. Мир, до сего мига закрытый, невнятный, ненаименованный, сжавшийся в самом себе, внезапно восстает, распрямляется, открывается навстречу. Его одушевляет какая-то тайная сила. Только что ни в чем не было смысла, только что грозило безликое существование, а ныне все осветилось и обрело значение. Присутствие возлюбленного существа высвобождает бытие. Точнее, отбирает бытие у хаоса, в который оно совсем было погрузилось, пересотворяет бытие, рождает его из ничто. Но стоит тебе отвернуться, и снова все обрушится, и сам я начну погружаться в хаос. Движение над пропастью по канату, путешествие по лезвию ножа. Ты здесь, ты рядом, ты ключ к миру и ко мне самому и, стало быть, ключ к бытию.

Как бьющий из-под земли родник, как набегающая на берег волна, мир полнится всем. На все можно посмотреть, прикоснуться, пощупать. Бытие и явление совпадают. Все открыто, все здесь, все лучится и полнится собой. Прилив бытия. Подхваченный волной бытия, я приближаюсь к тебе, прикасаюсь к твоей груди, погружаюсь в твой взор. Мир исчезает. Нет никого и ничего: вещи, их названия, числа и знаки падают к нашим ногам. Мы освободились от словесных одеяний. Мы позабыли собственные имена, и я, и ты уже неразличимы. Мы возносимся и падаем, схватившись за себя, а имена и вещи пролетают мимо, теряясь в неразличимой дали. Вверх и вниз по течению уплывает твое лицо. Явленный мир теряет устойчивость, переливаясь за край. Тела утрачивают очертания. Бытие поспешает в ничто. Бытие и есть *ничто*. Ничто — это бытие. Открываю глаза: чужой мир. Бытие спряталось, и я снова среди кажимостей. В такие мгновения рождается отчаянный, мучительный вопрос: так что же там, за этой чужедальной оболочкой? В этом вопросе вся тщетность любви, потому что за тем, что нам явилось, ничего нет, но за этим явившимся нам ничто встает бытие.

Любовь впадает в смерть, и эта смерть нас возрождает. «Женщина, — говорит Мачадо{50}, — лицо бытия». Это чистая явленность, в женщине выявляется, проступает бытие. И она же прячет его от нас. И оттого любовь — это одновременно открытие

и бытия, и ничто. Нам не дано смотреть на это со стороны, это не театральное представление, это что-то такое, в чем мы участвуем, самоосуществляясь, ведь любовь — творение бытия. И это бытие — наше бытие. Мы самоуничтожаемся, творя себя, и творимся, самоуничтожаясь.

Та же двойственность характерна и для наших отношений с природой. Удивление, смешанное с отчуждением, — вот что мы ощущаем при встрече с морем, горой, глухим лесом и простирающейся у наших ног долиной. Мы чувствуем, что мы другие. Мир природы нам чужероден, он живет по своим законам. Его отстраненность быстро перерастает во враждебность. Ветви деревьев говорят на языке, который нам непонятен, в чаще нас выслеживают чьи-то глаза. Неведомые твари угрожают нам и потешаются над нами. Но может быть и по-другому: природа замыкается в себе, море бесстрастно шумит волнами, скалы становятся все тверже и непроницаемее, пустыни — бескрайнее и глуше. Мы — ничто перед этим огромным, замкнутым в себе миром. Но если нас не охватывает панический страх, ощущение себя ничто сменяется противоположным ощущением: ритмическая поступь волн постепенно прилаживается к пульсации нашей собственной крови, молчание каменных глыб становится нашим собственным молчанием, путешествие в песчаной пустыне превращается в путешествие в зыбучих песках нашего бескрайнего сознания, да и шум деревьев — это тоже что-то похожее на нас самих. Мы все — часть целого. Бытие всплывает из *ничто*. Мы движемся в едином ритме, и нас объемлет единое молчание. И даже предметы оживают, и, как прекрасно говорит японский поэт Бусон[{51}],

пред белыми хризантемами
ножницы тянут…
мгновенье.

В такие мгновения и постигается целостность бытия. Все в покое и в движении. Смерть не где-то там, она самым непостижимым образом оказывается жизнью. Попавший в ничто человек, отталкиваясь от него, творит себя.

Поэтический опыт — опыт открытия нашего исконного удела. И это открытие всегда выливается в творчество, в акт творения самих себя. Ведь открывается нам не что-то постороннее и чуждое, открытие есть вместе с тем и созидание того, что будет открыто, — нашего собственного бытия. И в этом смысле действительно, можно сказать, не рискуя впасть в противоречие, — поэт творит бытие. Потому что бытие — это не

данность, это не что-то, на что можно опереться, это что-то созидающееся. Бытию не на что опираться, потому что его опора — *ничто*. Вот и остается ухватиться за себя самих, каждый миг себя творя. Наше бытие — это только возможность бытия. Бытию ничего не остается, как сбываться. Исконная недостаточность как раз и побуждает его твориться с такой полнотой и богатством. Человек — воплощенная ущербность бытия, но вместе с тем он — завоевание бытия. Ведь он призван творить бытие, наименовывая его. Человеческий удел — мочь быть, и в этом мощь его удела. В итоге же наш исконный удел составляют не ущербность, не полнота, но возможность. Смысл человеческой свободы в том, что человек — всегда возможность. Реализовать возможность и значит сбыться, сотворить себя. Поэт выявляет человека, творя его. Между «рождаться» и «умирать» пролегает «существовать», и пусть это существование безнадежно и одиноко, оно дает возможность завоевать наше собственное бытие. Всем рожденным дано это понять, а стало быть, дано превзойти собственный удел, ибо удел нуждается в том, чтобы его превосходили, и, только превосходя самих себя, мы и живем. Поэзия свидетельствует, что быть смертным — только один из ликов нашего удела. Другой — быть живущим. «Рождаться» содержит в себе «умирать». Но «рождаться» перестает быть синонимом ущербности и приговора, как только мы перестаем воспринимать жизнь и смерть как разные вещи. Таков последний смысл поэтического творчества.

Между рождением и смертью — утверждает поэзия — лежит возможность, возможность не вечной жизни, которой учит любая религия, и не вечной смерти, о которой говорит любая философия, но такое «жить», которое предполагает и содержит в себе «умирать». Возможность бытия дается всем. Поэтическое творчество — одна из форм такой возможности. Поэзия утверждает, что человеческая жизнь — это не «приготовление к смерти», по Монтеню{52}, и не «бытие к смерти» из экзистенциального анализа. Человеческое существование таит в себе возможность возвышения над собственным уделом, примирения противоположности жизни и смерти. Ницше говорил о том, что греки придумали трагедию, потому что были слишком здоровы. Так оно и есть. Только народ, живущий полной и напряженной жизнью, может быть трагическим народом, потому что жить со всей полнотой и значит жить смертью. Именно это состояние описывает Бретон{53}, говоря что «жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, доступное и непередаваемое, высокое и низкое перестают восприниматься как разные вещи, это состояние не имеет отношения к вечной жизни, к какому-то потустороннему и вневременному там». Оно во

времени. Человек призван быть всеми теми разными вещами, которые его составляют. Он может быть ими всеми, потому что они от рождения в нем, он есть они. Сбываясь, он сам становится другим. Другими. Выявить, воплотить этих других — задача человека и поэта. Поэзия не дает вечной жизни, но через нее нам просвечивает то, что Ницше называл «несравненной жизненностью жизни». Поэтическое переживание открывает источники бытия. Всего только миг — и навсегда. Всего только миг — и никогда. Миг, в котором мы — то, чем были и чем будем. И рождение и смерть — всего лишь миг. И в этот миг мы сами — и жизнь и смерть, и то и это.

Поэтическое слово и слово религиозное на протяжении истории не раз пересекались и совпадали. И однако, религиозное откровение — во всяком случае, в той мере, в какой оно слово — это интерпретация изначального события, а не само событие. Что же касается поэзии, она, напротив, выявляет человеческий удел и творит человека образом. Поэтический язык выявляет парадоксальную человеческую природу, его «инакость», побуждая человека стать тем, что он есть. Не священные писания основывают человека, ведь они сами держатся на поэтическом слове. Деяние, посредством которого человек обосновывается и выявляется, — поэзия. У религиозного и поэтического опыта общие корни, их исторические выражения — поэмы, мифы, молитвы, гимны, заклинания, театральные представления, ритуалы и т. д. — часто трудно различить. Ведь и то и другое — все это в конечном счете опыт нашей сущностной «инакости». Но религия истолковывает, классифицирует и систематизирует вдохновение внутри теологической доктрины, а Церковь конфискует плоды этого вдохновения. Меж тем поэзия открывает кроющуюся во всяком рождении возможность быть, пересотворяя человека, понуждая его избрать свой истинный удел. И он выбирает не «или — или», или жизнь, или смерть, но целостность жизни и смерти в едином раскаленном миге бытия.

# Поэзия между обществом и государством [15]

Приписывать государству власть над художественным творчеством — пагубный предрассудок варваров. Политическое господство стерильно, ведь его суть, какой бы идеологией она ни прикрывалась, — подчинение других. Конечно, свобода самовыражения всегда относительна, она подразумевает препоны и границы, мы свободны лишь в той или иной мере, и все-таки легко заметить: всюду, где власть может вторгнуться в занятия человека, искусство либо хиреет, либо становится ручным и чисто механическим. Стиль — явление живое, это беспрерывный рост на избранном пути. Огражденный от внешних воздействий, связанный с подспудными процессами в обществе, путь этот до известной точки непредсказуем, как древесная паветвь. Напротив, заказной стиль убивает творческую непосредственность; все великие империи рано или поздно усредняют изменчивый образ человека, превращая его в бесконечно повторяющуюся маску. Власть замораживает, цепенит многообразие жизни в единственном жесте — величественном, ужасающем или театральном, но в конечном счете всегда одном и том же. Формула «государство — это я»{54} отнимает у человека лицо, подменяя его каменными чертами абстрактной личности, предназначенной до скончания веков служить образцом всему обществу. Стиль, этот мотив, бесконечно сплетающий прежние элементы в новых сочетаниях, вырождается в убогий перепев.

Пора наконец перестать смешивать «артельное», «общинное» творчество с официальным искусством. Первое живет верованиями и идеалами общества, второе — подчиняется приказам деспотической власти. Могущественные государства и империи давали приют разным идеям и устремлениям — культу полиса, христианству, буддизму, исламу. Но нелепо видеть в готическом или романском искусстве плод папской власти, а в скульптурах Матры{55} — отражение империи, основанной Канишкой{56}. Политическая власть может дать художественному течению выход, применение, в каких-то случаях — толчок. Чего она не в силах, так это дать ему жизнь. Больше того, рано или поздно она стерилизует художника. Искусство всегда уходит корнями в язык того или иного общества, а он есть прежде всего и по преимуществу определенный образ мира. Государство — как и искусство — само вскормлено этим языком и живет этим образом мира. Не папская власть породила христианство — совсем

напротив; либеральное государство создано буржуазией, а не наоборот.

Примеры можно умножить. И если захватчики — скажем, мусульмане в Испании — навязывают народу свою картину мира, то чужое государство и его культура так и остаются чужеродным налетом, пока народ по-настоящему не усвоит эту религиозную или политическую идею. Новые представления о мире должны врасти в почву выношенных верований и природного языка — только тогда появятся искусство и литература, в которых общество узнает себя. Стало быть, государство может насаждать ту или иную картину мира, затаптывать другие и выкорчевывать ростки третьих, но не в силах дать плода — породить свой собственный образ. То же самое с искусством: государство его не создает, а, пытаясь вызвать, вытаптывает, но чаще всего, думая использовать, уродует, душит или превращает в маску.

А как же искусство Египта, ацтеков, испанское барокко, «великий век»[{57}] Франции (ограничимся лишь этими общеизвестными примерами) — разве они не опровергают сказанного? Подъем их приходится как раз на расцвет абсолютной власти. Не случайно в их блеске видят отраженное великолепие государства. Однако достаточно даже беглого взгляда — и заблуждения рассеиваются.

Как в любой обрядоверческой цивилизации, искусство ацтеков — культовое. Ацтекское общество существовало в сумрачной и вместе с тем ослепительной атмосфере священного. Любое действие имело религиозный смысл. Само государство было воплощением религии. Моктесума не просто вождь, он верховный жрец. Война — один из обрядов: разыгрывание солярного мифа, в котором вооруженный шиукотлем Уицилопочтли, непобедимое солнце, обезглавливал Койольшауки и ее четыреста звезд — сенсонуицнауа. Равно так же любая другая человеческая деятельность. Политика и искусство, торговля и ремесло, внешние сношения и внутрисемейные связи — все они уходили корнями в почву священного. Общественная и частная жизнь здесь — два берега одного жизненного потока, а не особые миры. Смерть и рождение, поход на войну или на праздник — события религиозные. Как же можно называть искусство ацтеков огосударствленным или политизированным? Ни государство, ни политика не стали еще независимой силой, власть не оторвалась от религии и магии. И уж если быть точным, искусство ацтеков выражало устремления не государственные, а религиозные. Кто-то сочтет это простой игрой слов, ведь религиозная основа не ограничивала государства, а, напротив, укрепляла его мощь. Не совсем так: одно дело — религия, воплощенная в государстве, как

у ацтеков, и совсем другое — религия, используемая государством, как в Риме. Разница кардинальная, без нее не понять отношение ацтеков к Кортесу. Больше того, само искусство ацтеков было, строго говоря, религией. Изваяния, стихи или стенопись не относились к «произведениям искусства» и ничего не «выражали», это были воплощения, живые лики священного. Иными словами, абсолютный, всеобщий и единовластный характер мексиканского государства определялся не политикой, а религией. Государство было культовым: вождь, воин или простолюдин оставались понятиями религиозными. Формы, которые принимало и ацтекское «искусство», и «политическая жизнь», входили в священный язык, понятный всем.[16]

Сравним ацтеков и римлян. Разница между священным искусством и искусством официальным очевидна. Искусство империи еще вдохновляется священным. Но если переход от сакрального миропорядка к светскому, от мифа к политике в античной Греции или в конце средневековья — процесс естественный, то обратный путь естественным, увы, не назовешь. На самом деле перед нами не культовое государство, а культ государства как такового. Август или Нерон, Марк Аврелий или Калигула, «утешения человеческого рода» или «чудовища в императорском венце» — существа, которых, конечно, боятся и обожают, но они не боги. Стоит взглянуть на образцы, в которых они пытались себя увековечить. Имперское искусство — искусство официальное. Вергилий шел за Гомером и греческой древностью, но понимал, что первородное единство мира расколото навсегда. На смену союзам, содружеству или соперничеству классических полисов пришла огороженная пустыня метрополий. Религию общины вытеснил культ государства, а древнее благочестие вокруг общественных алтарей времен Софокла сменилось внутренней самоуглубленностью философов. Общинный обряд превратился в официальное действо, подлинная религиозная вера — в уединенное созерцание, философские и мистические секты множились на глазах. Блеск эпохи Августа, а позднее Антонинов{58} — это всего лишь краткие периоды просвета и передышки. Ни прославленной благожелательности одних, ни железной воле других — зовись они Августом или Траяном — не под силу воскресить мертвых. Род официального учреждения, римское искусство даже в своих лучших и высочайших образцах было искусством придворным, предназначенным избранному меньшинству. Роль поэтов того времени точно описывают строки Горация{59}:

Odi profanum vulgus et arceo
Favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto…[17]

А возьмем испанскую литературу XVI–XVII веков. Что связывает ее с австрийской монархией? Практически все тогдашние художественные находки — плод одного-единственного момента, когда Испания распахивает двери Ренессансу, впитывает воздействие Эразма и вместе с другими торит дорогу к Новому времени (отсюда — «Селестина»{60}, Небриха{61}, Гарсиласо, Вивес{62}, братья Вальдесы{63} и многое другое). Позднейшие художники, принадлежавшие, по терминологии Вальбуэны Прата{64}, «мистической реакции» и «периоду национализма», объединяются в оппозиции европейским вкусам и «современному духу» имперской эпохи, лишь развивая устремления и формы, усвоенные Испанией раньше. Сан-Хуан следует за Гарсиласо (вероятно, не без посредства «Гарсиласо на духовный лад» Себастьяна де Кордовы{65}). Фрай Луис де Леон{66} оттачивает в своей поэзии возрожденческий стих, в философии соединяя Платона с христианством. Сервантес — фигура промежуточная, образец светского писателя в обществе монахов и богословов — «пускает в ход Эразмову закваску XVI столетия», не говоря о прямом воздействии на него итальянской культуры и свободного образа жизни. Государство и Церковь перенаправляли и ограничивали эти устремления, подрезая ветви и снимая плоды, но породили их не они. И стоит обратиться к явлению чисто испанскому — испанской драме, как поражает независимость от условностей эпохи. Итак, австрийская монархия не создавала испанское искусство, а, напротив, по мере сил отгораживала страну от нарождающегося духа Нового времени.

Французские примеры не менее убедительны: пресловутой причинно-следственной связи между централизацией политической власти и расцветом искусства на самом деле нет. Как и в примере с Испанией, классическая эпоха Людовика XIV была подготовлена невиданной философской, религиозной и жизненной активностью XVI столетия. Интеллектуальная раскованность Рабле и Монтеня, самоуглубленность лучших поэтов от Маро{67} и Сэва{68} до Жана де Спонда{69}, Депорта{70} и Шассинье{71}, не говоря о д'Обинье{72} и Ронсаре, любовная лирика Луизы Лабе{73} и так называемых гербовщиков дамских прелестей{74} — все говорит о непосредственности,

раскрепощенности, творческой свободе. Теми же чертами отмечено любое другое искусство, больше того — сама жизнь этого глубоко личностного и бунтовщического века. Что может быть дальше от официозного стиля, чем искусство эпохи Валуа — воплощенная выдумка, чувственность, прихоть, порыв, пылкая и просветленная любознательность? Эта волна доходит и до XVII столетия. Но монархия крепнет, и все меняется. Учреждена Академия{75}. Теперь за поэтами надзирает не только Церковь, но и вставшее за преподавательскую кафедру государство. Еще несколько лет, и процесс стерилизации достигает пика — провозглашен Нантский эдикт{76}, иезуиты победили. Вот где ключ к истинному смыслу распри вокруг «Сида»{77} и препон, обступивших Корнеля, вот откуда берут начало беды и горести Мольера, лафонтеновское одиночество и, наконец, молчание Расина{78} — молчание, достойное большего, нежели простодушные ссылки на психологию, и, на мой взгляд, ставшее символом духовной ситуации во Франции «великого века». Искусству стоило бы не искать, а бежать любого высокого покровительства, которое рано или поздно кончается упразднением творчества под предлогом мудрого руководства. «Классицизм» короля-солнца обесплодил Францию. И я вряд ли преувеличу, если скажу, что романтизм, реализм и символизм XIX столетия возникли из глубочайшего отрицания самого духа «великого века» и в попытке перебросить мост к традициям утраченного свободомыслия.

Обратимся теперь к Древней Греции. Общинное искусство свободно и непосредственно. Как можно сравнивать афинский полис с империей цезарей, папством, абсолютной монархией или нынешними тоталитарными режимами? Верховная власть в Афинах принадлежала общему собранию граждан, а не замкнутой группке чиновников с армией и полицией под рукою. Понятна горячность, с какой античная трагедия и комедия берутся за тему полиса, а Платон требует «вмешательства государства в свободу поэтического творчества». Прочтите трагиков, особенно Еврипида, прочтите Аристотеля и убедитесь, насколько они свободны и независимы. Эта свобода выражения покоится на политической свободе. Скажу больше: образ мира у греков уходит корнями в верховенство и свободу полиса. Едва ли не в тот же год, когда Аристофан ставит свои «Облака», замечает Буркхардт{79} в «Истории греческой культуры», появляется старейшая из политических записок — «О государстве афинян»{80}. Политическая мысль и художественное творчество дышат одним воздухом. В границах взятых на себя обязанностей и обеспеченных им условий художники и скульпторы пользуются

полной свободой. В отличие от нынешних, политическим деятелям той эпохи хватало здравого смысла не претендовать на законодательство в области художественного стиля.

Греческое искусство — в гуще городских споров, ведь само устройство полиса предполагает, что каждый гражданин свободно выражает свое мнение по любому общественному вопросу. Политической силой искусство может стать только там, где нет препон для выражения политических мнений, иначе говоря — где царит свобода мысли и слова. В этом — а не в нынешнем уничижительном — смысле слова искусство Афин действительно было политической силой. Прочтите «Персов» Аристофана — вот взгляд на противника глазами, не запорошенными пропагандой! Но и на своих сограждан Аристофан обрушивается, нимало не сдерживаясь; крайности, до которых он доходит, выставляя на посмешище, — родовая черта античной комедии. Политическая задиристость тогдашнего искусства рождена свободой. И никто, заметьте, не бичует Сафо за то, что она воспевает любовь, а не битвы сограждан, — до такого дойдет только наш сектантский и методичный XX век!

Готика создана не папами и не императорами, а городскими общинами и монашескими орденами. То же самое могу сказать о таком интеллектуальном установлении средних веков, как университет. Он и собор — порождения городского сообщества. Не раз говорилось, что вертикаль храмов выражает устремленность христианской души за пределы этого мира. Добавлю: если направленность собранного и как бы нацеленного в небо храма воплощает дух средневекового общества, то устройство его передает состав этого общества. Все в здании и впрямь устремлено вверх, к небу, но в то же время живет собственной, отдельной и своеобычной жизнью, а многообразие не подрывает единства целого. Строение собора — живая материализация общества, где наряду с властью монарха и феодала в сложнейшую солнечную систему объединений, союзов, пактов и договоров складываются общины и корпорации. Именно свободное волеизъявление городских коммун, а не авторитет пап или императоров придает готике ее двойную устремленность: с одной стороны, нацеленность стрелы вверх, с другой — протяженность по горизонтали, хранящая и осеняющая, не упраздняя, все многообразие сотворенных Всевышним родов, семейств и индивидов. Расцвет же папского искусства приходится на эпоху барокко, его типичный представитель — Бернини{81}.

Итак, отношения между государством и художественным творчеством в каждом конкретном случае зависят от природы общества, в лоне которого сосуществуют эти силы. Но если

говорить в целом — насколько вообще можно формулировать какие-то итоги в столь обширной и противоречивой сфере, — наш исторический экскурс подтверждает одну мысль: государство не только никогда не было создателем ничего сколько-нибудь ценного в искусстве, но, пытаясь использовать его в своих целях, в конце концов доводило до обессмысливания и вырождения. Ответом на эти условия со стороны группы художников, явно или скрыто противостоящих искусству официоза и распаду общего языка, становилось «искусство для немногих». Гонгора в Испании, Сенека и Лукан в Риме, Малларме среди филистеров Второй империи{82} и Третьей республики — примеры такого поведения художников, когда через одиночество и разрыв с аудиторией современников они добиваются высшего понимания, о котором может мечтать автор, — понимания потомками. Лишь благодаря их усилиям язык, не распыляясь в жаргоне и не окаменев в формуле, хранит собранность и достигает самосознания и свободы.

Их герметичность — вовсе не закрытую напрочь, но охотно распахнутую каждому, кто рискнет одолеть зыбкий и ощетинившийся крепостной вал слова — я бы уподобил зерну. В нем дремлет будущее. Спустя столетия после смерти поэтов их темнота обращается светоносностью. Воздействие их подспудно, но глубоко: они, на мой взгляд, не столько авторы стихов, сколько авторы и творцы будущих авторов. Не зря в их гербе — феникс, гранат{83} и элевсинский колос.

# Освящение мига [18]

Слова поэта — поскольку они слова — всегда и его, и чужие. С одной стороны, они принадлежат истории — данному народу, данному состоянию его языка, а потому датируемы. С другой, они — до всякой даты: само начало начал. Не совпади бесчисленные обстоятельства, называемые Грецией, ни «Илиады», ни «Одиссеи» не возникло бы; но сколько исторической реальности осталось бы от Греции без них? Каждое стихотворение соткано из совершенства точно датируемых слов и вместе с тем предшествует любой дате: это первородное деяние, которое дает начало самой истории социума и индивида, выражение данного общества и одновременно его основа, условие существования. Без общепринятых речений стихов не бывает; без слова поэтического нет самого общества, государства, Церкви и любого другого человеческого союза. Слово поэта исторично в двух взаимодополнительных, неразрывных и непримиримых смыслах: оно порождено обществом и вместе с тем — исходное условие самого общества.

Питающий стихи язык, в конце концов, и есть история, совокупность имен, отсылок и сносок, каждая из которых привязана к узкому историческому пространству и по смыслу исчерпывается центральным действующим лицом истории — человеком или группой людей. Вместе с тем все это переплетение слов, вещей, обстоятельств и действующих лиц, образующих ткань истории, имеет свой исток — слово, рождающее его в мир и дарящее смыслом. Исток этот — не в истории, не в минувшем: он всегда в настоящем и неотступно требует воплощения. То, о чем рассказывает Гомер, не принадлежит датируемому прошлому, да и прошлому вообще. Это нечто временное и, однако же, текущее, скажем так, поверх времени в неизбывчивой жажде настоящего. Вечно в начале и всегда в бесконечном становлении, оно вновь свершается всякий раз, как только мы произносим древние гекзаметры. История есть место воплощения поэтического слова.

Стихи связывают первотворный опыт со всеми последующими поступками и навыками, которые и обретают связность и смысл только лишь в соотнесении с этим освященным поэзией первоопытом. И не важно, идет ли речь об эпосе, лирике или драме. В любом случае хронологическое время — общепринятое слово, социальные или личные обстоятельства — в корне преображается. Выхваченные из сплошного потока, эти детали уже не просто звено в цепи, один из многих одинаковых мигов, минувших прежде и ожидающих впереди, они начало иного.

Стихотворение заговоренной чертой отделяет избранный миг от потока времени. «Здесь и сейчас» становятся точкой начала — страсти, геройства, богоявления, мгновенного удара при виде одного-единственного дерева или гладкого, как точеный мрамор, чела Дианы. Этот миг отмечен особым светом. Он освящен поэзией в лучшем смысле слова «освящение». В отличие от аксиом математики, законов физики либо понятий философии, стихотворение не уходит от опыта: время в нем остается живым, во всей неистребимой полноте и вместе с тем способности вновь и вновь воскресать в другом обличье, возрождаться, озаряя новым светом новые мгновения, новый опыт. Возлюбленные Сафо и сама она неповторимы и принадлежат истории, но стихи ее живы и сейчас; они отрезок времени, который властью ритма может перевоплощаться до бесконечности. Отрезок — неудачное слово: это завершенный и самодостаточный, неподражаемый и архетипический мир, существующий не в прошлом или будущем, но в вечно настоящем. Именно эта способность жить настоящим выхватывает поэзию из потока времени, но и накрепко привязывает ее к истории.

Поскольку стихотворение всегда в настоящем, оно существует лишь «здесь и сейчас», силой своего бытия среди людей. Чтобы остаться в настоящем, стихотворение должно сбыться среди нас, воплотясь в истории. Как любое творение человека, поэзия — детище истории, плод времени и места. Но вместе с тем она преодолевает границы истории, укореняясь во времени, предшествующем историческому, — в начале начал. До истории, но не вне ее. Именно до — как архетипическая, недатируемая реальность, абсолютное начало, целокупное и самодовлеющее время. И именно внутри данной истории, больше того — истории как таковой, поскольку она жива, лишь вновь и вновь воплощая, возрождая, воспроизводя этот миг поэтического причастия. В отрыве от истории — от людей как ее истока, сути и цели — стихотворение не в силах ни зачаться, ни воплотиться. Но и без поэзии нет истории — ни истока ее, ни начала.

Поэтому стихи историчны в двух смыслах: как плод социальных обстоятельств и как творческое начало, которое преодолевает границы истории, но ради осуществления должно вновь воплотиться в историческом, воссоздавшись в конкретных обстоятельствах человека. Отсюда особое отношение стихов ко времени. Стихотворение — это вечно настоящее, так сказать, непроявленное настоящее время, неспособное сбыться иначе, как становясь данным настоящим в определенном «здесь и сейчас». Оно — образчик архетипического времени, а стало быть, времени, воплощенного в неповторимом опыте народа, группы, кружка. Эта

способность воплощаться в человеческих обстоятельствах и делает его истоком, источником: стихотворение поит молодильной водой бесконечного мига, который есть и самое отдаленное прошлое, и самое непосредственное будущее. Но отсюда и внутренний конфликт, драма историчности стиха как творческого начала. Особыми, не похожими на другие труды человеческих рук стихи делает способность преображать время, не сводя его к абстракции. Но это же самое заставляет их ради полноты осуществления вновь и вновь возвращаться в поток времени.

Для внешнего взгляда никакой трещины в отношениях поэзии с историей нет: стихи — детище социума. Даже если поэзия, как сейчас, в раздоре с обществом и выдворена за его пределы, стихи не порывают с историей. Историческим свидетельством остается их неприкаянность. В расколотом обществе и не может быть иной поэзии, чем наша. С другой стороны, государства и Церкви веками вербовали себе на службу голос поэта. Чаще всего даже не прибегая к насилию. Поэты отождествляли себя с данным обществом, без колебаний освящая словом действия, навыки и учреждения эпохи. Сан-Хуан де ла Крус, несомненно, полагал, что служит — и взаправду служил — вере своими стихами, но разве можно свести неисчерпаемое чудо его лирики к тем вероучительным объяснениям, которые он дает в комментариях? Басе{84} не написал бы ни строчки, не живи он в Японии XVII века, но обязательно ли верить в рецепты дзэн-буддистского озарения, чтобы потеряться в замершем на века бутоне трех строк его хайку? Двузначность стихов связана не с историей, если понимать ее как единую и целостную реальность, охватывающую все сотворенное, она — в двойственной природе поэзии. Конфликт здесь не в истории, а внутри самого стихотворения: за ним — двуплановость творческого начала, стремящегося и преобразить историческое время в архетипическое, и воплотить этот архетип в заданных исторических обстоятельствах.

В этой двойственности — истинная и парадоксальная суть поэзии. Способ ее существования в истории внутренне драматичен. Это всегда утверждение отрицаемого — изменчивости и неповторимости времени.

Поэзия — не чувство, а речь. Или лучше сказать: чувство в поэзии определяется речью. Но всякая речь — это речь о чем-то. Поэтическая — не исключение. Поэт говорит о себе и своем мире, даже говоря о чужом: ночные образы созданы из осколков дневных, преображенных по иным законам. Поэт не порывает с историей, даже опровергая или сторонясь ее. Самый заветный,

самый личностный опыт преображается в общепризнанное, историческое слово. В то же время — и теми же словами — поэт говорит иное. Открывает человеку человека. В этом откровении — последний смысл любых стихов; о нем редко говорят впрямую, но именно им жива поэтическая речь. Образы и ритмы так или иначе воплощают это откровение, все вместе отсылая уже не к тому, о чем прямо говорят слова, а к тому, что до всяких слов и само служит опорой любому слову в поэзии, — к последнему предназначению человека, этой силе, вновь и вновь толкающей его вперед, к еще не виданным землям, которые, стоит их коснуться, тут же обращаются в прах, чтобы возродиться, сгинуть и без конца возрождаться снова. Но откровение поэта всегда воплощено — в стихах, в каждом их точном и единственном слове. Иначе поэтическое причастие невозможно: чтобы слова говорили о «другом», воплощенном во всем стихотворении, они обязаны говорить о данном.

Внутренняя раздвоенность стихотворения{85} — его природное свойство, а не просто разлом. Стихи становятся целым только при полном слиянии противоположностей. Не два разных мира борются в них — они в борьбе с собою. Этим и живы. Но отсюда же, от непрерывной внутренней вражды, которая внешне выглядит высшим единством, сплошным и точеным монолитом, и так называемая общественная ненадежность поэзии. Неся свою жертву на общий алтарь и всем сердцем разделяя верования эпохи, поэт все-таки остается в стороне, вечный раскольник, чья прирожденная судьба — говорить не то, даже говоря буквально то же самое, что любой вокруг. За недоверием поэту со стороны государства и Церкви не только их естественная жажда единовластия. Подозрительна сама суть поэтической речи. И даже не то, что поэт говорит впрямую, а то, что подразумевает сама речь, ее предельная и неустранимая двойственность, всегда придающая словам поэта вкус свободы. Постоянные упреки поэтам — беззаботным, рассеянным, отсутствующим, не от мира сего — связаны именно с этим обстоятельством. Поэтическое слово и впрямь не принадлежит этому миру до конца: оно всегда уводит за его пределы, к иным землям, иным небесам, иной правде. Поэзия опровергает закон исторического тяготения, никогда целиком не принадлежа истории. Ни один образ не сводится к раз и навсегда определенному смыслу. Он может значить совершенно противоположное. Либо и то и другое. Или еще пуще: *то* и будет означать *другое*.

Но двойственно ведь не только поэтическое слово, но и сама природа человека — существа временного и вместе с тем всегда устремленного к абсолюту. Этот конфликт и порождает историю.

Человек не исчерпывается убогой последовательностью часов, простым отбыванием жизненного срока. Сведи мы сущность истории лишь к замещению одного мига, одного человека, одной культуры любыми другими, мир обернулся бы единообразной массой, а история слилась бы с природой. В самом деле, при всех тонких различиях сосна равна сосне, а собака — собаке. В истории все наоборот: сколько ни будь в них общего, один исторический момент не равен другому моменту. И мгновение мгновением, а время временем делает сам человек, сливаясь с ними и обращая каждый миг в единственный и непревзойденный. Материя истории — деяние, героический шаг, сплав особых мгновений, поскольку человек создает из каждого мира самодостаточную сущность, отделяя этим вчерашний день от сегодняшнего. В каждый миг он хочет воплотиться целиком, любое его мгновение — рукотворный памятник мимолетной вечности. Преодолеть временность своего существования он может лишь одним способом — с головою уйдя в стихию времени. Победа над временем — в слиянии с ним. Не достигая вечности, человек творит единственный и неповторимый миг, давая этим начало истории. Удел заставляет его быть другим, и только так он может взаправду стать собою, словно мифический грифон из XXXI песни «Чистилища», который «стоял неизменный,//А в отраженье облик изменял».[19]

В опыте поэзии человеку открывается его удел, задача непрестанного преодоления себя, без чего не осуществить предназначенную ему свободу. Свобода составляет внутреннюю тягу всего живого, постоянный выход за собственные пределы, и это всегда тяга к чему-то — устремленность к той или иной ценности, тому или иному опыту. Такова и поэзия, воплощенное время. Ее отличительная черта — речь, а любая речь — это речь о чем-то. О чем? Во-первых, о принадлежащем истории и подвластном датировке, что и подразумевает поэт, говоря о любви к Галатее, осаде Трои, смерти Гамлета, вкусе вина в сумерках или оттенке облака над морем. Поэт всегда освящает исторический опыт — личный, общественный, тот и другой разом. Но, ведя речь об этих мгновениях, чувствах, событиях и героях, поэт говорит еще и о *другом* — о творимом в эту секунду, о происходящем с нами и в нас. Говорит о самих стихах, акте их созидания, обретении имени. Больше того, нам предстоит воспроизвести, воссоздать его стихотворение, вновь назвав названное им и тем самым уяснив самих себя. Я меньше всего имею в виду, будто поэт создает стихи из стихов или, говоря о чем-то, вдруг сворачивает на толки о собственной речи. Нет, воспроизводя его слова, мы еще раз воссоздаем случившееся с

ним и этим осуществляем свободу — подлинный свой удел. Мы тоже сливаемся с мигом, чтобы преодолеть его уже иными, тоже делаемся другими, чтобы стать собой. Читатель воспроизводит запечатленный опыт. Разумеется, не буквально, но в этом и ценность. Может быть, читатель поймет написанное не до конца: стихи могут быть созданы много лет или веков назад, а разговорный язык за это время изменился, либо же они сложены в отдаленных краях, на ином языке. Но все это в конечном счете не так важно. Если поэтическое причащение взаправду произойдет, если, хочу я сказать, прочитанные стихи не перестали быть откровением, а читатель не утратил способность входить в их магнитное поле, акт воссоздания не может не совершиться. И как при всяком воссоздании, стихи читателя не будут простым сколком с написанного поэтом. Не дублируя сказанного о предмете, они повторяют сам акт творчества. Читатель воссоздает пережитый поэтом миг и этим вновь создает себя.

Стихотворение никогда не завершено и обязательно должно быть дополнено, пережито каждым новым читателем. Новизна великих поэтов прошлого — в их умении стать другими, не поступаясь собой. О чем бы ни говорил поэт (о розе, смерти, закате солнца, осаде крепости, о стягах), все обращается для читателя главным, самой подспудной основой поэзии и корнем поэтического слова — откровением нашего удела, принятием его на себя. Откровение это не в знании и не в знаниях, тут полезней философия. Перед нами же возвращение к сути, которую открывает в нас поэт. Поэзия не судит, оставаясь непостижимой и самодостаточной, почему и не переходит в абстракцию. Она не со стороны объясняет нам наш удел, но дает пережить опыт, в котором он сам выявляется или обнаруживается. Поэтическое высказывание всегда конкретно. И опыт, даруемый поэзией автору или читателю, не поучает свободе и не сообщает о ней: это сама свобода, открывающаяся ради того, чтобы мы достигли цели и на миг осуществились. Бесконечное разнообразие стихов за всю историю человечества как раз и связано с конкретностью каждого поэтического опыта. Он всегда опыт наличного. Но при всем разнообразии перед нами единство, поскольку в любой данности открывается наш человеческий удел. Удел не сливаться ни с одним воплощением и существовать, лишь перевоплощаясь в иное…

# Уитмен — поэт Америки [20]

Уолт Уитмен — единственный великий современный поэт, который, похоже, пребывает в ладу с миром. Он не страдает от одиночества, его монолог — огромный хор. Несомненно, в нем уживаются по крайней мере два человека: поэт-трибун и частное лицо, скрывающее свои истинные эротические склонности. Но все же маска певца демократии — это нечто большее, чем просто маска, это его настоящее лицо. Вопреки тому, что говорилось недавно, поэтическая и историческая грезы у него полностью совпадают. Между его верованиями и окружающей действительностью нет пропасти. И это обстоятельство гораздо важнее, шире и весомее каких бы то ни было психологических нюансов. Иными словами, своеобразие поэзии Уитмена можно воспринять, только приняв во внимание иное своеобразие, еще более всеохватывающее и включающее в себя первое — своеобразие Америки.

В одной книге, типичной для этого рода литературы, Эдмундо О'Горман доказал, что наш континент никогда не был открыт.[21] Действительно, можно ли открыть то, чего нет, ведь Америки до так называемого открытия не существовало. И не об открытии Америки следовало говорить, а о ее изобретении{86}. Ибо если Америка — создание европейского духа, она начинает вырисовываться в морской дали за столетия до Колумба. И открывают европейцы, когда ступают на эти земли, не что иное, как собственную историческую грезу. Рейес посвятил этой теме превосходные страницы: Америка — неожиданное воплощение европейской утопии, мечта, ставшая явью, настоящим. Америка — настоящее, дар, подношение истории. Но это открытое настоящее, некое сейчас, в котором есть оттенок завтра. Нынешняя Америка с ее настоящим суть будущее. Наш континент — это такое место, которое само по себе не существует, но творится и созидается. Его бытие, его реальное существование всегда повязано будущим, его история находит себе оправдание не в прошлом, а в том, что предстоит. Мы мерим себя не той Америкой, которая была, но той, которая будет. Америки не было, и если она есть сейчас, то она существует только как утопия, как история на пути к золотому веку.

Но может быть, это и не совсем так, особенно если вспомнить о колониальной эпохе испано-португальской Америки. Однако в том-то и дело, что как только креолы обретают самосознание и поднимаются на испанцев, они убеждаются в утопическом характере Америки и усваивают уроки французских утопистов.

Все они видят в независимости возвращение к истокам, к тому, что есть на самом деле Америка. Завоевание независимости исправляет латиноамериканскую историю и, стало быть, восстанавливает изначальную истину. Необычность и парадоксальность этой реставрации делается особенно очевидной, когда понимаешь, что это реставрация будущего. Благодаря идеям Французской революции Америка снова становится тем, чем она была от рождения: не прошлым, а будущим, мечтой. Грезой Европы, местом, специально найденным во времени и пространстве, для той Европы, которой она могла бы стать, отринув самое себя и свое прошлое. Америка — это мечта Европы, освободившейся от собственной истории и от груза традиции. После завоевания независимости утопическая и отвлеченная сущность либеральной Америки снова дает себя знать в таких событиях, как французское вторжение в Мексику. Ни Хуарес{87}, ни его солдаты никогда не думали, отмечает Косио Вильегас{88}, что они борются с Францией, они боролись с французскими узурпаторами. Истинная Франция была всеобщим идеалом, не столько нацией, сколько идеей, образом мыслей. У Куэсты есть основания считать, что войну с французами следует рассматривать как гражданскую войну. Понадобилась Мексиканская революция, чтобы страна очнулась от этой интеллектуальной грезы — за ней, впрочем, скрывался иной пласт исторической реальности, тот пласт, которого независимость, реформа и диктатура почти не коснулись — и обрела самое себя не как абстрактное будущее, а как некую изначальность, совмещающую в себе три времени: наше прошлое, наше настоящее и наше будущее. История сместила акцент на другое время, в этом и заключается истинный смысл Мексиканской революции.

Утопический характер Америки еще более очевиден в англосаксонской части континента, ведь там не было развитых индейских культур, да и католицизму с его вневременными изощренными построениями не удалось пустить корни. Америка была — если она чем-то была — географией, чистым пространством, открытым человеческому деянию. Сопротивлялась в Америке, лишенной исторических реалий — старинных родов, устоявшихся институтов, поверий и норм, освященных традицией, — только природа. Люди боролись не с историей, а с природой. А там, где возникало историческое препятствие, например какая-то индейская культура, ее вычеркивали из истории и обращались с ней как с чисто природным явлением.

Поведение североамериканцев укладывается в следующую

схему: все, что не относится к утопической сущности Америки, не принадлежит истории, — это природный факт, и, стало быть, для истории он не существует. Но если и существует, то как механическое препятствие, а не чужое сознание.

Зло вовне, оно часть мира природы, как индейцы, реки, горы и другие природные явления, подлежащие то ли уничтожению, то ли приручению и использованию, но зло может быть и вторжением чуждого начала, например английской традиции, испанского католицизма, монархии и т. д. Провозглашение независимости США — это отторжение посторонних элементов, чуждых американской сущности. Если американская действительность заключается в непрестанном изобретении самой себя, то все, что этому мешает и не подчиняется, не американское. В иных частях света будущее — атрибут человека: раз мы люди, у нас есть будущее; в англосаксонской Америке прошлого века все наоборот — человек обусловливается будущим: мы люди, раз мы будущее. А всякий, у кого нет будущего, не человек. И нет места ни двусмысленности, ни противоречию — все бесспорно.

Вот и может Уитмен воспевать демократию в действии со всей искренностью и простодушием, ведь американская утопия и американская действительность одно и то же. Поэзия Уитмена — великий пророческий сон, но это сон во сне, одно пророчество внутри другого, еще более грандиозного и всеобъемлющего. Америка грезит поэзией Уитмена, потому что она сама греза. Она грезит наяву, она почти осязает себя во сне со всеми людьми, реками, городами и горами. Вся эта необъятная масса движется так легко, словно ничего не весит, и действительно, ей не хватает исторической весомости, ведь это будущее, стремящееся воплотиться. Реальность, воспетая Уитменом, утопична. Этим я не хочу сказать, что она иллюзорна, что это всего лишь идея; я хочу только отметить, что ее сущность — будущее, оно ею движет, оно ее оправдывает, привносит в нее смысл, придает торжественности ее деяниям. Будучи сном во сне, поэзия Уитмена реалистична только потому, что ее сон — сон снящейся себе реальности, удел которой изобретать себя и грезить собой. «Когда нам снится, что мы видим сон, — говорит Новалис, — значит, мы скоро проснемся». Уитмен никогда не думал, что видит сны, он всегда считал себя реалистом. Он и был таковым, поскольку воспевал реальность, испещренную грядущим вдоль и поперек. Америка снится себе в Уитмене, потому что она сама сон, плод воображения. Уитмен не единственный, кто грезил, поэтические сны случались и до и после него, но все они — у сновидца По или Дарио, у Мелвилла или Дикинсон — все схожи с попытками

удрать от американского кошмара.

# Поэзия одиночества и поэзия сопричастности [22]

***(К четырехсотлетию Сан-Хуана де ла Круса)***

Реальность — и мы сами, и все, что нас окружает и поддерживает, животворя и пожирая разом — куда богаче и многообразней, куда долговечней тех систем, которыми ее пытаются исчерпать. Думая свести неистощимую, едва ли не угрожающую самопроизвольность природы к строгим правилам ума, у нее отнимают самое поразительное — естественность. Сталкиваясь с явью, человек первым делом сворачивает ей шею, калечит и подчиняет порядку, но это порядок не естества — если ему вообще присуще то, что мы именуем порядком, — а мышления. Поэтому изо всей реальности мы взаправду знаем лишь ту ее часть, которую в силах низвести до слов и понятий. И наше так называемое знание — это сумма навыков, необходимых для закабаления вещей и господства над ними.

Я вовсе не собираюсь приравнивать познание к технике. Но хотя из познания как такового и невозможно извлечь голую технику, саму процедуру переделки реальности, нашим поиском всегда движет эта жажда собственными силами и для собственных целей завладеть недосягаемой действительностью. Ее по праву можно назвать стремлением к господству. В этом смысле человек по призванию воин, вечно сражающийся за власть над природой и реальностью. Его инстинкт повелителя проявляется не только в войне, политике или технике, но и в науке, в философии — том, что лицемерно именуют незаинтересованным познанием.

И все же это не единственная позиция человека, стоящего перед реальностью мира и собственного знания. Он может вглядываться в них безо всяких практических целей — анализа, оценки, помилования или осуждения. Такое вглядывание — бесполезное, излишнее, бесплодное — не дает знания, власти над явью; наоборот, единственная движущая им сила — желание раствориться в видимом. Да и не знания жаждет при этом человек, он ищет забыться, коленопреклонения перед видимым, слияния с предметом любви. Ошеломленный реальностью, он ее боготворит; дивясь и ужасаясь, жаждет раствориться в увиденном. Может быть, истоки подобного благоговения в любви — инстинкте и страсти обладания предметом и вместе с тем тяге к

слиянию, забытью, растворению в «другом». Но не одна только жажда пережить себя, продлиться движет любовью. Ее природа — само противоречие, куда входит и инстинкт смерти, настоящее влечение к гибели, сила земного тяготения души. В ней дышит немой восторг, обморочное головокружение, соблазн пропасти, тяга к бесконечному, безостановочному, каждый раз все более глубокому падению и тоска по истоку, темное влечение к корням, к собственному началу. Двое ищут в любви того мира, когда смерть и жизнь, жажда и утомление, мечта и действие, слово и образ, время и пространство, плод и уста снова сольются в едином целом. Раз за разом любящие спускаются ко все более древним, исходным слоям бытия, высвобождая униженного в каждом из нас зверя и прозябающее растение, как бы предвосхищая движущую миром чистую энергию и конечный покой, которым завершается ее круговорот.

Помня об опасности упрощения, я бы все же рискнул свести нескончаемые и разнообразные позиции человека перед лицом реальности к двум описанным типам. Они с достаточной четкостью различаются уже в архаических обществах — сравним их магию и религию (хотя, строго говоря, отделить одну от другой не так просто, поскольку в любом магическом акте есть элементы религии, и наоборот). Жрец падает перед миром ниц, маг возвышается над реальностью и, взывая к тайным силам, заговаривая природу, принуждает бунтующую мощь к повиновению. Один молит и благоговеет, другой заискивает и использует. Так к кому ближе поэт — к магу или жрецу? Ни к тому ни к другому. Поэзия несводима ни к какому постороннему опыту. Иное дело животворящий ее дух, подручные средства, истоки и цели — они могут восходить к магии или религии. Отношение к священному выливается в мольбу и молитву, полнее и глубже всего воплощаясь в мистическом восторге — вручении себя абсолюту, слиянии с Богом. В этом смысле религия — диалог, сердечное приобщение к Творцу. По ее образу строится и диалог лирика с миром. Он жив напряжением между двумя полюсами — полюсом одиночества и полюсом сопричастности. Как бы там ни было, поэт всегда ищет слияния, единения или, лучше сказать, воссоединения с окружающим, и его душа — это возлюбленная, а Бог — природа… Поэзия влечет поэта к неведомому. Начинаясь с душевного озарения, лирика завершается причастием или проклятием. И пусть поэт, домогаясь желанного, зовет на помощь магию языка и чары слов — он и здесь не использует их как маг, но сливается с ними как мистик.

В ходе празднества или религиозного обряда человек ищет возможности переменить собственную природу — избавиться от

своей и приобщиться к божественной. Месса не только напоминание и представление Страстей Христовых, но и литургия, таинство, в котором диалог между человеком и его Творцом завершается причастием. Крещение дарует сынам Адама свободу, разом перенося их из природного состояния к божественной благодати. С причастием же христианин в глубинах непостижимого таинства вкушает плоть и кровь Спасителя. Причащается божественной сущности. Священное празднество приобщает к божеству, идет ли речь об ацтеках или о христианах. Эта тяга понятна влюбленному и поэту. Новалис писал: «Может быть, любовная жажда есть преображенное желание человеческой плоти». Мысль немецкого поэта, видевшего в женщине «высочайшее из телесных яств», проясняет природу поэзии и любви: в акте ритуальной трапезы мы восстанавливаем свою райскую природу.

Не удивительно, что поэзия вызывала у иных духовных авторитетов ужас, а то и шок: в ее светских формах они видели ту же тягу и жажду, которые движут верующими. Но если религия существует лишь в сплачивающем кругу церкви, в общине единоверцев, то поэзия является в мир только через одиночек, только воплощаясь в отдельном поэте. Его отношение с абсолютом — дело задушевное и частное. И религия, и поэзия ведут к причастию; идя от одиночества, они стремятся прорвать его заколдованный круг и, приобщая человека к священному, вернуть ему первозданную чистоту. Однако религия, сила глубоко консервативная, освящает социальные связи и, преобразив их, делает из общества своего рода церковь. Поэзия же эти связи рвет, освящая личный выбор на самой границе допустимого в обществе или даже наперекор обществу. Поэзия всегда раскольница. Зачем ей теологическая система и корпус священнослужителей? Она не сулит ни спасти человека, ни восстановить Град Божий, даря лишь одно: земное свидетельство неповторимого опыта. Отвечая на те же вопросы и те же надежды, что и религия, поэзия предстает своего рода тайной, незаконной, неустановленной религией — инакомыслием. И не потому, что не приемлет догматов, но из-за сугубо частного и, как правило, бунтовщического своего существования. Говоря иначе, религия, если только не преображается в мистику, всегда социальна, тогда как поэзия, по крайней мере в нашу эпоху, — достояние индивида.

Какой же опыт доносит до нас поэтическое слово, это нездешнее свидетельство единства человека и мира, их первозданной и утраченной целостности? Прежде всего опыт прирожденной человеку чистоты, как религия — опыт чистоты

утраченной. Религия исходит из греховности, поэзия ее отрицает. Поэту открывается чистота рода человеческого. Но его свидетельство несостоятельно, пока опыт не высказан, не выражен в слове. И не просто в каких-то словах, расставленных в некоем порядке: их всегда отличишь от философской мысли, повседневной речи и церковной молитвы. Это порядок со своим собственным уставом и своей собственной реальностью — мир стихотворения. Поэтому прав один из французских критиков, сказавший: «Опора поэта — слово, мистика — безмолвие». Эта же разность путей отличает мистический опыт от поэтического высказывания. Мистика — погружение в абсолют, поэзия — выражение абсолюта, верней, мучительных попыток его достигнуть. К чему стремится поэт, выражая свой опыт? По словам Рембо, изменить жизнь{89}. Не украсить ее, как думают эстеты и интеллигенты, и не улучшить, как грезят моралисты. Своим словом, выражением собственного опыта поэт хочет освятить мир, он освящает опыт людей, связь человека с миром, мужчины с женщиной, человека с собственным сознанием. Не приукрашивает, не славит и не облагораживает окружающее, а возвращает его к священному. Поэтому нет поэзии моральной и аморальной, справедливой и несправедливой, ложной и подлинной, прекрасной и безобразной. Есть просто-напросто поэзия одиночества либо сопричастности. Но поэзия, это свидетельство восторга и счастья, может быть и откровением отчаяния. Не мольбой, а проклятием.

Современное общество не может простить поэзии ее природу и видит в ней святотатство. И как бы поэзия ни применялась к обстоятельствам, ни стремилась принести себя в жертву на общий алтарь, ни оправдывала теми или иными резонами свой разымчивый хмель, общественное сознание неизменно осуждает ее как беспутство и опасное помешательство. Поэт вслед за мистиком жаждет причаститься абсолюту и выразить его в своеобразной литургии и религиозном празднестве. Подобные притязания и делают его опасным, поскольку не способствуют общественному благу; вместо того чтобы привлечь неведомые силы, которые религия организует и направляет на службу обществу, он — воистину паразит! — растрачивает их в бесплодном и антиобщественном акте. В сопричастности абсолюту поэт открывает тайный движитель мира, мощь, которую религия руками церковников-бюрократов стремится перенаправить и использовать. И он не просто обнаруживает эту силу и теряется в ней: он во всей ужасающей и неотвратимой наготе показывает ее людям, вживляя в слово и пуская в ход странное, колдовское устройство, называемое стихотворением.

Надо ли пояснять, что именно эта священная или колдовская сила и есть тот восторг, обморок, озарение, которые венчают соитие тел и душ? На вершине этого единения, в его бездонной воронке мужчина и женщина на миг достигают абсолюта — царства, где противоположности гасят друг друга, а жизнь и смерть сплавляются, словно губы. В эту секунду плоть и душа — одно, а кожа — будто новое сознание, сознание бесконечности, обращенной к другой такой же… Чувства больше не служат удовольствию или познанию, они вообще перестают быть твоими, рискну сказать, улетучиваются — какие там антенны и инструменты сознания! — целиком растворяются в абсолютном, воссоединяясь с энергией первоистоков. С этой силой, этой тягой к пределам и за пределы бытия, этой тоской по бессмертию и бесконечности, которая не боится падения, но в избытке жизненной мощи, преодолевая себя, ищет бездонной крутизны, откуда откроется неподвижность гибели, черное царство забвения, воплощенная жажда жизни и смерти разом.

Поэзия — это открытие безгреховности, дремлющей в каждой женщине и каждом мужчине; всякий из нас обретает ее, стоит любви зажечь нам глаза и вернуть простодушие и ненасытность. Свидетельство поэта приотворяет нам опыт, общий всем, но задавленный рутиной и горечью будней. Поэты — первооткрыватели того, что вечность и абсолют не за пределами наших чувств, а в нас самих. Вечность и воссоединение с миром не вне времени, а, наоборот, в самой его сердцевине, в гуще нашей смертной жизни, и ни любовь, ни поэзия не сулят бессмертия и спасения. Ницше говорил: «Суть не в вечной жизни, а в вечной жизненности». Общество вроде нашего, уничтожившее своих лучших поэтов, общество, стремящееся лишь выжить и продлиться, общество, чьи единственные законы — это в конце концов самосохранение и накапливание, общество, которое предпочтет отказаться от жизни, чем согласиться на перемены, всегда будет пригвождать поэзию, эту расточительницу жизненной энергии, к позорному столбу, если не в силах приручить ее с помощью криводушных похвал. И пригвождать не во имя жизни, а во имя ее раскрашенной мумии — инстинкта самосохранения.

В иные времена поэзия могла сосуществовать с обществом и даже воодушевляла его лучшие начинания. В архаическую эпоху поэзия, религия и общество составляли живое и животворное единство. Поэт был магом и жрецом, слово его — словом самого Бога. Это единство распалось давным-давно, точнее — с разделением труда, породившим священническое сословие и давшим начало первым теократиям. Но и тогда связи между

поэзией и обществом не оборвались полностью. Окончательное расторжение их союза началось в XVIII веке и совпало с закатом религиозных верований, на которых держалась наша цивилизация. Христианство не оставило смены, и вот уже почти два века мы живем в духовном междуцарствии. Нынешней поэзии нет места среди рекламируемых обществом идеалов. Жизнь Шелли, Рембо, Бодлера или Беккера{90} — доказательство, сметающее тут любые доводы. Если еще в конце прошлого столетия Малларме мог создавать стихи, не затрагивающие общество, то сегодня любая деятельность поэта, если он в самом деле поэт, восстанавливает общество против него. Что ж удивляться, если некоторые хрупкие души не видят иного выхода, кроме одиночества или самоубийства, а единственно возможной поэзией для других, самозабвенных и пылких, становится динамит, политическое убийство или немотивированное преступление! По крайней мере, в ряде случаев стоило бы найти в себе силы и признаться в симпатии к подобным актам — свидетельствам отчаяния, на которое толкает общественная система, покоящаяся на самосохранении и прежде всего на выкачивании прибыли.

Во все времена поэта ведет все та же светящая ему и во тьме жизненная сила. Только вчера ему был открыт путь к сопричастности, — может быть, благодаря той самой Церкви, которая сегодня запирает перед ним врата. Чтобы опыт сопричастности повторился, нужны новый человек и новое общество, где вдохновение и разум, иррациональное и рациональное, любовь и мораль, коллектив и личность снова воссоединятся. Для меня символ их единства — Сан-Хуан де ла Крус. В обществе, где, быть может, в последний раз пламя личной веры могло питаться верой всех, Сан-Хуан воплотил самый трудный и глубокий опыт — опыт сопричастности. Потом это стало невозможно.

В истории испанской поэзии можно во всей четкости видеть оба полюса лирики — полюс одиночества и полюс сопричастности. Наш язык хранит два пронзительных свидетельства — стихи Сан-Хуана и прошедшую мимо критиков поэму Кеведо «Слезы кающегося грешника». В стихах Сан-Хуана — глубочайший мистический опыт нашей культуры; по-моему, распространяться об их смысле — занятие ненужное, настолько они совершенны и ускользают от любой попытки поэтического анализа. Я вовсе не имею в виду психологический, философский или стилистический их анализ, но лишь абсурдную попытку объяснить стихотворение: когда стихи достигают полноты «Духовной песни», они объясняют себя сами. Иное дело — Кеведо.

В сильвах и сонетах «Слез кающегося грешника» я вижу убежденность Кеведо в том, что поэт уже не одно со своими творениями, он гибельно раздвоен. Между поэзией и поэтом, между Богом и человеком стоит теперь нечто хрупкое и вместе с тем непреодолимое — сознание, верней, сознание сознающего, самосознание. Кеведо говорит об этой демонической одержимости двумя строками:

> Над влагой голубою,
> где я, залюбовавшийся собою…

В начале поэмы осознавший свою греховность поэт тем не менее отказывается от спасения, отвергает милосердие, отдаваясь прелести мира. Он одинок перед лицом Бога и отталкивает возможность искупления, погружаясь в призрачные образы:

> Прозренья не желая, я околодован миром.

Но тут грешник понимает, что колдовской, зажегший в нем такую любовь мир… не существует. Небытие открывается ему как реальность, он влюблен в ничто. И все же выйти за пределы себя и слиться с миром ему мешает не пустая и призрачная красота окружающего, а сознание себя. В этом коренное отличие поэмы Кеведо от всего поэтического пейзажа XVII столетия. Среди его современников есть поэты более вдохновенные, безупречные и подлинные, но ни один из них не видит собственное раздвоение с такой ясностью. Ясностью, от которой нет спасения, кроме «бодлеровского»{91}. Кеведо, если вчитаться всерьез, утверждает, что самосознание — это искушенность во зле и небытии, отрадное сознание зла. Поэтому сознание для него по природе греховно, и не оттого, что грешит в воображении, но потому, что хочет опираться только на себя, ограничиться собой и собственными силами утолить жажду абсолюта. Сан-Хуан просит и умоляет свою любовь; Кеведо же домогается Бога, но скорее предпочтет потерять и себя, и Его, чем пожертвовать одним-единственным — сознанием. К концу поэмы потребность в искупительной жертве, в уничижении «я» все сильнее, лишь этой ценой можно воссоединиться с Богом. Однако строки об этом воссоединении похожи скорее на риторическую и вероучительную увертку, потому ли, что на самом деле поэт так и не переживал сопричастности, потому ли, что не сумел выразить ее с той же силой, с какой говорил о чарах и гибельной отраде — существовать в небытии греха, небытии самопоглощенности. В

конце концов Кеведо предлагает чисто интеллектуальный, стоический выход: предаться смерти, не ища жизни, но смиряясь с неизбежным.

Между двумя этими полюсами — безгрешности и самосознания, одиночества и сопричастности — движется вся поэзия. Лишась чистоты, поскольку рождены в обществе, сделавшем само наше естество искусственным и отнявшем у нас человеческую суть, чтобы превратить в рыночный товар, мы сегодня понапрасну ищем утраченного человека — человека безгрешного. Все сколько-нибудь достойное называться культурой с конца XVIII века преследует эту цель или хотя бы мечту о ней. Неспособные отчетливо выразить в стихах эту двойственность безгрешности и самосознания (в основе ее — непримиримые противоречия истории), мы подменяем ясность внешней, чисто словесной строгостью или, напротив, лепетом бессознательного. Однобокое внимание к бессознательному низводит стихи до психологического документа, однобокое же напряжение мысли, чаще всего пустой и беспочвенной, их просто убивает. Перед нами то ли академический доклад, то ли извержение чувства. А что говорить о политических манифестах, торжественных речах или газетных передовицах, нацепивших маску поэзии?

И все-таки поэзия остается силой, способной открыть человеку его сны и дать ему мужество прожить их при свете дня. Поэт воплощает сны человека и человечества, видя в каждом из нас нечто большее, чем деталь или инструмент, чем кровь, пролитая ради обогащения сильных или поддержки несправедливости, захватившей власть, большее чем товар и труд. Ночью мы спим и прозреваем собственный удел, открывая во сне, какими могли бы стать наяву. Эти сны — наша суть, и нам предстоит сделать их явью. Человечество — все, кто сегодня страдает и любит — тоже видит сон и мечтает пережить его при свете дня.

Воплощая эти сны, поэзия зовет к бунту, к пробуждению собственных снов. Мы должны стать не сновидцами, а самим сном наяву.

Чтобы разбудить сны человека, нет нужды отрекаться от сознания. Не забытья, а поиска себя требует нынешний день от поэта. Нужна высшая форма искренности — подлинность. В прошлом веке группа поэтов из замкнутого кружка романтиков — Новалис, Нерваль, Бодлер, Лотреамон — указала нам путь. Каждый из них — изгнанник поэзии, мучимый тоской по утраченному краю, где человек был заодно с миром и созданиями своих рук. И порой из этой тоски рождается предчувствие будущей земли, земли обретенной безгрешности. Первые поэты,

говаривал Честертон, зовутся так не за новизну, а за близость к первоосновам. Они не стремятся к первенству, этой сирене ложного своеобразия, но находят истинное своеобразие в требовательной подлинности. Они и в предсмертном бреду не теряют ясности мысли и не клянут былую отвагу, обернувшуюся, смею сказать, завидной карой, пусть даже конец каждого и не назовешь счастливым — безумие, ранняя смерть, бегство от цивилизации. Это воистину проклятые поэты и вместе с тем живые герои и мифы нашего времени, выразившие собой — своей таинственной и непостижимой жизнью, своим бесценным и бездонным творчеством — саму ясность самосознания и саму безнадежность жажды. Наша тяга к этим, единственно возможным сегодня, учителям понятна: она воплощенная цель, сулящая объединить несводимые устремления человеческого духа — самосознание и безгрешность, опыт и выражение, действие и раскрывающее его смысл слово. Или, цитируя одного из них, — «Бракосочетание Рая и Ада».{92}

# Тамайо и мексиканская живопись [23]

Как и все наше нынешнее искусство, и, возможно, больше других искусств, живопись — дитя Мексиканской революции. Мне уже приходилось говорить, что я считаю эту революцию обращением Мексики к своей собственной сути. Сорвав неестественную и сковывающую оболочку, освободившись от внешних исторических наслоений, страна сталкивается с самой собой. Мексика узревает самое себя, и становится ясно, что в рамках традиций колониального католицизма и республиканского либерализма она своих проблем решить не может. Революция в той же мере возвращение к истокам, в какой и попытка вписаться в общую традицию. Нелишне заметить, что я употребляю слово «традиция» в смысле программы или какого-то общего замысла, с помощью которого нация находит свое место в современном мире. С одной стороны, революция — это открытие исконного исторического слоя, с другой — способ сделать страну современной и прыжком — хотя это как раз и не удалось нашим либералам — попытаться преодолеть то, что именуется «историческим отставанием». Так вот, быть современной нацией не означает внедрить соответствующую технику производства, это означает вписаться в мировую традицию. Или же изобрести что-то новое, по-новому посмотреть на человека и на историю. Всем нам известно, что поиск традиции, которая могла бы сменить прежнюю, ту, что формировала ранее облик нашей страны, завершился непрочным соглашением, которое в силе и поныне. И у мексиканской живописи та же двойственная судьба. С самых первых шагов взоры художников обращаются к Мексике, и с самых первых шагов художники ощущают потребность сочетать национальный дух с духом современности вообще. Все позднейшие заблуждения как эстетического, так и нравственного порядка суть недоработки Мексиканской революции, которая, если и была открытием нашего национального характера, все же не увидела мир в целом и не связала наше открытие с мировой традицией.

Мексика с ее историей и природой, героями и народом, прошлым и будущим — главная тема наших художников. Естественно, обращаясь к себе, мы заимствуем у европейской культуры ее ценности, идеи и способы действия. В мире Риверы{93} звучат отголоски Гогена и Руссо{94}, а в поэзии Лопеса Веларде{95} можно различить следы французских символистов.

Но урок, извлеченный тем же самым Риверой из живописи раннего итальянского Возрождения, вероятно, оказался бы иным, если бы не Модильяни. Искусство доколумбова периода и народное искусство тоже были открыты благодаря тому, что ими заинтересовалась западная культура. Со времен романтизма и до нашего времени искусство не устает впитывать в себя идеи и произведения, чуждые миру греко-латинской цивилизации. Мы можем непредвзято смотреть на доколумбово искусство, потому что уже больше ста лет нас учат смотреть на искусство готики, Востока, а позже на африканское искусство и искусство Океании. Это не только развило нашу восприимчивость, но и повлияло на творчество всех крупных современных художников. Вспомним, что значили негритянские маски для кубистов, египетское искусство для Клее{96}, шумерская скульптура для Пикассо. Творчество мексиканских художников лежит в русле этой начатой романтизмом традиции. Без нее Ривера был бы непонятен. Наша живопись — одна из глав в книге современного искусства. Но одновременно это искусство народа, только что открывшего самого себя, народа, не удовлетворенного узнаванием себя в своем прошлом и стремящегося найти свое историческое призвание и вписаться в современную цивилизацию.

Если исключить Ороско, склонного бросаться из одной крайности в другую и потешаться над теориями, то следует признать, что живописи такого размаха действительно нужна опора на философию, которая подводила бы под нее базу. Нужда в философии был не случайна, особенности характеров мексиканских художников здесь ни при чем. Та же нужда побудила Васконселоса, первого покровителя муралистов, построить систему образования в Мексике на основе философии «Космической расы»{97}, а революцию — искать такую традицию, которая помогла бы ей перебороть национальную ограниченность. Ни одна из имевших хождение в Мексике идеологий не устраивала художников, и они обратили свои взоры к марксизму. Но усвоение марксистского образа мыслей не было да и не могло быть обусловлено наличием пролетарского или сколько-нибудь значительного социалистического движения. Единственный смысл марксизма Риверы и его друзей состоял в том, чтобы возместить отсутствие философии Мексиканской революции какой-нибудь всемирной революционной теорией. У этой теории была та же роль, что и у индуистских спекуляций Васконселоса или бергсонианства Касо. Коммунистическая партия еще только складывалась в подполье, а стены государственных учреждений покрывались росписями, пророчившими конец капитализму, и никого, ни художников, ни

меценатов, это ничуть не удивляло. Но именно отсутствие какой бы то ни было связи этих умозрительных выкладок с реальностью, которую художник призван выражать, обрекает добрую часть произведений Риверы, Сикейроса и некоторых других на неподлинность. Когда их живопись проповедует, она перестает быть тем, чем они хотели ее видеть: органическим выражением мексиканской реальности. Плод умозрений группы художников и интеллектуалов, эта живопись лишена глубинной связи со своим народом и со своим временем, той связи, которая придавала достоверности Джотто, Чимабуэ{98} или Пьеро делла Франческа. Можно ли одновременно быть официальным живописцем и художником-революционером и при этом не запутаться?

И все же идеология в этой живописи только оболочка, кожура. Если ее снять, откроется, что эта живопись — одно из самых глубоких выражений нашей революции. Даже сама ее ограниченность, стремление встать на такую точку зрения, которая бы позволила преодолеть все противоречия, а равно ее ослепительные находки — все это уходит корнями в движение, зародившееся в 1910 году. И в этом смысле настенная живопись на свой лад органична. Свое собственное лицо, подлинность и величие она обретает именно благодаря этому, а вовсе не идеологическим претензиям.

Идеология не способствовала установлению органических связей с реальным миром, но она сделала в**и**дение мира целостным. Тот, кто внимательно посмотрит на работы Диего Риверы, сразу увидит, что перед ним не столько диалектический материалист, сколько просто материалист, я хочу сказать — поклонник материи как некой космической субстанции. Более всего Ривера чтит и живописует именно материю. Она для него воплощение материнства: огромное чрево, огромный рот, огромная могила. Всепоглощающее и всепорождающее необъятное лоно, материя — покоящаяся женская фигура, дремлющая с виду, а на самом деле затаившая внутреннюю жизнь, непрестанное произрастание, как все великие божества плодородия. Мощный эротизм понуждает этого живописца воображать мир как нескончаемый поток форм, струящийся пред отсутствующим и вечно животворным взором матери. Как обитель блаженных. Размножение и произрастание в зеленых кущах первоистоков. Его фрески кишат людьми, растениями, механизмами, знаками — все это словно увидено под микроскопом, инструментом, который так нравится художнику. В этой буйной поросли есть что-то восточное. Страх перед пустотами заставляет его так плотно заполнять пространство фигурами, что кажется, каких бы размеров стена ни была, она

вот-вот взорвется под напором копошащихся в ней существ. Ничто так не заказано этой распираемой изнутри недвижности первого дня творения, как борьба противоречий в диалектической концепции истории. И вот потому-то когда Ривера берется за историю, он впадает в иллюстративность.

Напротив, у Сикейроса все сплошь свет и тени, движение и контраст. Предшественниками этой сотканной из противоречий, резких перепадов и вспышек света живописи могут считаться некоторые художники испанского и фламандского барокко, а также романтики, увлеченные борьбой света и теней, и итальянские футуристы, стремившиеся изобразить движение. Мир Сикейроса — мир борьбы материи и духа, утверждения и отрицания, движения и покоя. Его образам хочется сбежать из картины, не быть живописью, стать символом. Ривере грозит статичность, а Сикейросу — преувеличенная театральность. Иногда у Сикейроса формы настолько вздуваются, что напоминают мускулы какого-нибудь ярмарочного силача. Иногда же он слишком схематичен, и идеи не обретают реального воплощения в живописи. Если Ривера склонен к статичному иллюстрированию, то Сикейрос впадает в муралистскую патетику. И эта патетика, не находя адекватного пластического выражения, остается чем-то чисто умозрительным. Литературность, идеологизированность, использование живописных форм на манер букв — все это очень далеко от того, чем хотела быть сама эта живопись. Революционный темперамент Сикейроса побудил его пропагандировать новые живописные средства. Здесь не место обсуждать эти идеи, хотя некоторые из них и ныне представляют интерес. И все же уместно сказать, что новаторство, хотя сам Сикейрос не подозревает этого, оказывает ему роковую услугу, потому что вся его живопись — в тех случаях, когда она ему удается — стремится к отрицанию материи, к тому, чтобы испепелить материю и преобразить ее. Использование новых материалов — вот тот способ, с помощью которого этот диалектик намеревается удрать от материи.

Ороско не меньше Сикейроса любит движение, и, как Ривера, он монументален. Он так же возвышен. Когда он падает, он падает ниже других, потому что падает с большей высоты. В отличие от своих собратьев он не стремится освоить действительность с помощью идеологического оружия, напротив, он ополчается на идеологию и идеологизированное искусство. Достается от него и Мексиканской революции. Живопись Ороско иногда похожа на взрыв, но это взрыв не выдуманный, его пламя обжигает. И в первую очередь оно обжигает художника. Живопись Ороско прежде всего монолог. Вильяуррутия{99} назвал его

живописцем страшного. Но точнее его было бы назвать живописцем ужаса. Страх нас парализует, от страха холодеет сердце и мурашки бегут по телу. Страх завораживает, подкатывает тошнота, земля внезапно разверзается, открывая свои глубины, и оказывается, что они бездонны. От этой пустоты голова идет кругом и мутит — ведь ничто зачаровывает. Страх — одна из форм постижения сакрального. Иногда оно является как полнота и избыточность — например, в ацтекской скульптуре, — иногда как пустота, провал в сознании, бодлеровская скука. Человек чужд страшному, страшное ему чужеродно по самой своей сути, оно радикально иное. В страшном мы постигаем священное как что-то нам чуждое, страшное приводит нас в оцепенение. Но когда мы смотрим на Ороско, таких ощущений у нас не возникает. Это живопись для людей, она озабочена нашей судьбой. Персонаж Ороско не материя и не история с ее диалектикой света и тьмы, она — Прометей, одинокий борец с чудовищами. Редко кто из художников с такой силой воплощал мексиканский порыв, и если этот порыв — попытка разорвать узы, связывающие с матерью, то одновременно это и желание преодолеть сиротство. Человек Ороско одинок. Боги умерли, и какие только идеологии не паясничают перед нами, напялив свирепые маски; криво ухмыляется и вострит когти лесная чаща — коварные соблазны того и этого мира. Творчество Ороско дополняет творчество Риверы. Это два лика Мексиканской революции: один — возвращение к истокам, другой — сарказм, срывание масок, непрестанный поиск.

Появление новой группы художников — Тамайо{100}, Ласо, Мария Искьердо{101} и других — между 1925 и 1930 годами раскололо движение муралистов. Пламя всегда кончает тем, что пожирает само себя. Подражание Ороско было бы невыносимой фальшью, национальному духу угрожало превращение в формальную живописность, так оно потом и случилось, ведь догматизм «революционных» художников предполагал подчинение искусства тем самым принципам реализма, которые никогда не выказывали особого почтения к реальности. Всем нам известны плоды этой лицемерной теории, все мы знаем, к каким эстетическим и нравственным извращениям привел так называемый социалистический реализм.

Раскол не был результатом какой-то целенаправленной деятельности. Каждый поступал по-своему, в зависимости от своих собственных взглядов. Нет ничего более далекого от поисков и открытий Карлоса Мериды{102} и Хесуса Рейеса{103}, чем медленное созревание Хулио Кастельяноса{104}; нет ничего более чуждого взрывчатой поэзии Фриды Кало{105}, чем мир грез

Агустино Ласо[{106}]. Всех их обуревало желание обрести новый универсальный пластический язык, не прибегая к помощи «идеологии» и не порывая с заветом тех, кто был до них, гласившим: твой собственный народ — вот источник откровения. Таким образом, раскол не столько преследовал цель ниспровергнуть творчество предшественников, сколько собирался продолжить его на иных дорогах. Живопись утратила монументальность, но и декларативности в ней поубавилось.

Руфино Тамайо одним из первых отказался следовать путем, проложенным отцами современной мексиканской живописи. Однако его живописные искания и поэтика были настолько смелыми, а художественные намерения столь радикальными, что эта абсолютная независимость сделала из него белую ворону мексиканской живописи. Цельность Тамайо, неколебимость в дерзком творческом выборе, решимость, когда это нужно, идти до конца и напролом, не боясь свалиться в пропасть, веря в свою звезду, — пример художественного и нравственного бесстрашия. И в то же время неопровержимое доказательство той старой истины, что настоящий талант преодолевает все влияния, преображает их и пользуется ими для наиболее полного самовыражения. Ничто так не вредит внутреннему творческому «я» всякого художника, как лень, самоповторение и довольствование достигнутым. Художественная авантюра Тамайо еще не завершилась, он в расцвете сил и не перестает удивлять нас своими созданиями, причем с каждым разом больше и больше. Но и уже свершенное им настолько весомо и оригинально, что нельзя не признать творчество Тамайо одним из самых высоких и своеобразных достижений не только мексиканской живописи нашего времени, но и живописи мировой.

Рожденная под знаком целеустремленных поисков, живопись Тамайо обрела сейчас творческую свободу и овладела секретом парить, не теряя из виду землю, она проникла в тайну земного притяжения, вдохновения. Сегодняшний лиризм — плод вчерашнего аскетизма. Еще недавно его живопись представала перед зрителем как сознательное принесение себя в жертву ради выявления предмета самого по себе во всей его наготе. Ныне эта чистая и звучная сердцевина его искусства излучает волны, которые распространяются тем более свободно и беспрепятственно, чем строже они подчинены своему собственному внутреннему закону. Свобода еще раз является нам как завоевание. Стоит посмотреть, как удалось Тамайо достичь такой исполненности свободой.

В тот период, который можно назвать начальным, художник,

похоже, интересуется лишь живописной пластикой как таковой. Разумеется, не в смысле «хорошего письма» или «владения техникой», потому что в своих дерзких композициях Тамайо и не думал учиться письму или справляться с трудностями — он искал новую живописную изобразительность. Поэтому нет ничего удивительного в том, что больше всего Тамайо привлекают современные художники, те, кто сознательно свел живопись к основным ее элементам. В их картинах он сыскал мир форм, отторгающих всякое значение, не предопределенное собственно пластикой. Пример Брака{107}, как сказал мне сам Тамайо, был для него особенно ценен. Действительно, в кубизме Брака нет ни яростного взлета Пикассо, ни отчаянного радикализма Хуана Гриса{108}, который, как мне представляется, был единственным современным художником, воздвигшим замки рациональных конструкций над бездной чистого пространства. Самый традиционный из этих трех великих революционеров и к тому же самый «художественный» из них, Брак никогда не уходит от реальности. Не грубой и непосредственной реальности Пикассо, а пронизанной чувством и выверенной умом. Это не стена, через которую надо перелезть, а трамплин для прыжка. И одновременно место приземления. Неотесанный и порывистый мексиканец нуждался в уроке браковской умеренности. Брак научает его добродетелям сдержанности и строгости. И бесполезно искать в полотнах Тамайо какие-то конкретные следы Брака, его влияние сказывается не в подражании и не в непосредственном воздействии, но в преподанных им уроках. Сыскать Брака можно не в картинах Тамайо, а в его отношении к живописи, которую он рассматривает как мир чисто живописных соответствий.

Все работы этого периода — натюрморты, картины с мужскими и женскими фигурами, аллегорические изображения Сапаты и Хуареса, роспись стены консерватории — композиции в чистом виде. Не больше и не меньше. Замысел подчиняется только пластическим задачам. Тамайо отказывается воспринимать пространство картины как форум, а именно так понималось пространство в национальной традиции. Холст предстает перед художником таким, каков он есть на самом деле: ровной поверхностью. Пространство обретает свой истинный смысл. Тамайо не переполняет пространство, ведь оно тоже значимо, и не меньше всех прочих элементов картины. Но он и не перестает «записывать» его, ведь он знает, что пустое пространство может превратиться в дыру, которая все поглотит. Благодаря цвету пространство дышит, живет. И все же Тамайо покоряет пространство не цветом, а композиционным чутьем.

Прирожденный колорист, он не захлебывается в цвете, а ставит этот дар себе на службу, подчиняя его композиции. И поэтому нельзя говорить о Тамайо только как о колористе. Его колорит включен в общий замысел и может рассматриваться только в контексте целого — картины.

Если для Тамайо живопись — пластический язык и этот язык не рассказывает и пренебрегает сюжетом, что же он собирается сказать нам на этом языке? Однозначный ответ на этот вопрос, подспудно присутствующий почти во всех его произведениях, особенно громко звучит в полотнах последних пятнадцати лет. Сначала были страшные звери: собаки, львы, змеи и койоты, позже возникли странные персонажи, поодиночке и сгруппированные, танцующие и неподвижные, влекомые какой-то тайной силой и застывшие, неведомо почему, в окаменении. Прежняя жесткость и негибкость фигур и предметов уступает место более динамичному решению: все летает, танцует, бежит, возносится и падает. Деформация перестает быть чисто эстетическим средством, она преследует цель, которую без преувеличения можно назвать ритуальной: она вводит в сакральный мир и изгоняет из него. Живописное пространство, оставаясь живописным пространством, одновременно сталкивает нас с чем-то завораживающим и головокружительным. И обычные у Тамайо предметы — арбуз, женщины, гитары, куклы — преображаются, вступая в царство звезд и птиц. Солнце и луна, силы враждующие и дополняющие друг друга, правят миром, в котором все говорит о бесконечном. Художнику, как влюбленным на одном из его холстов или как этому астроному, который в то же время астролог, не страшно зрелище рождения и смерти звездных миров. Еще один шаг вперед — и мир Тамайо становится миром поэзии. Художник распахивает врата в древний мир мифов и образов, говорящих об извечной двойственности человеческой судьбы, о тягостном пребывании в мире и не менее тягостном уходе из него. Человек двадцатого века внезапно обнаруживает то, что уже знали, хотя и другим знанием, те, кому довелось жить в переломные эпохи, во времена конца света. Как в стихах Морено Вильи[109]: «Корень зла нам открылся в симметрии».

Символика плодородия и истребления, легко устанавливаемые соответствия в языке художника и магии, а также совпадения с некоторыми пластическими решениями и религиозными идеями доколумбовых времен не должны вводить в заблуждение: Тамайо не интеллектуал и не археолог, этот современный человек — очень древний человек. Его кистью водит та же сила, что направляла руку его предка сапотека. Ощущение

жизни и смерти как чего-то целостного, любовь к первоосновам и первосуществам выявляют эротическую природу этого творчества. Благодаря этой умудренности любви мир для художника не умозрительная схема, но живой сгусток привязанностей и антипатий. Хавьер Вильяуррутия одним из первых заметил{110}, что у художника повсюду солнце. Так оно и есть. Тамайо — сын Земли и Солнца. Детство живет в его творчестве, потаенное солнечное сияние есть во всех его полотнах. В ранних картинах оно придавало свежести и фактурности всем этим тропическим плодам, сумеречным гитарам и женщинам с побережья и плоскогорья. Сегодня оно просвечивает в лучших его картинах. Его холсты, насыщенные, изобильные и суровые, пропитаны этим потаенным солнцем. И оно, солнце его детских лет, это еще и солнце первых дней творения, с ним сверяли свои расчеты древние мексиканские астрономы, оно предопределяло и ритуальную последовательность праздников, и смысл жизни. Светлое благое начало должно быть чем-то уравновешено. Сущностное единство мира обнаруживает себя в раздвоении: жизнь вскармливается смертью. Солнечная стихия сопрягается с лунной. Мужское начало повсюду у Тамайо ведет диалог с лунным. Пылающая на некоторых его картинах луна навязывает свою волю недвижным женским фигурам, свершающим жертвенный обряд. Стихия луны, дополняя солнечную стихию, вносит в живопись некое равновесие, но не в смысле гармонии частей, а в более радикальном смысле, уравновешивая чашу жизни чашей смерти и ночи. Не это ли лунное начало источает ту хрупкую утонченность, столь часто соседствующую на его холстах с кусками, написанными сумрачно и резко. Сердце подсказывает Тамайо, что хмурая и трагическая Мексика — это еще и земля, где летают колибри, носят накидки из перьев, разбивают пиняты, [24] а ритуальные маски изукрашены бирюзой.

Все творчество Тамайо можно счесть одной обширной метафорой. Природа, птицы, собаки, женщины и мужчины, само пространство — все это только аллюзии, метаморфозы и воплощения двуединого космического начала, символизируемого солнцем и луной. Живопись Тамайо пронизана самыми глубинными ритмами жизни, и это как раз и вводит ее в русло традиции. Естественность, с которой Тамайо восстанавливает связи с древними цивилизациями, выделяет его среди больших художников нашего времени, мексиканских и европейских. Потому что всем им, включая тех, кто, как Пауль Клее, поэтичен по природе и искушен в таинствах ритуального воскрешения мира, цельность и первозданность дается ценой больших усилий и напряжения. Раскопки на этих кладбищах культуры, именуемых

музеями искусств и антропологии, предваряли многие самые удивительные создания современной живописи. А вот Пикассо, стоит ему смежить веки, как перед ним возникает поклонник быка, древний обитатель Средиземноморья, и его универсализм при этом ничуть не страдает. То же самое Мирó{111}. Тамайо тоже нет нужды завоевывать первозданность: стоит ему сойти в свои собственные глубины, и он находит там вечное солнце, средоточие поэтических образов. Обреченные вечно сменять друг друга солнце и луна поверяют ему сокровенную тайну древности, которая есть не что иное, как тайна вечного обновления. В итоге, если есть в живописи Тамайо вечность и непосредственность, то это потому, что он опирается на свой народ, на его настоящее, тождественное его вневременному прошлому.

В отличие от античности и средневековья, для современного художника, говорит Андре Мальро{112}, есть один идеал — искусство. Еще со времен романтизма художник не считает буржуазные ценности своими, превращая искусство в абсолютную ценность. Современное искусство «не религия, но вера, если оно и не культ, то уж во всяком случае не быт». И это ощущение отличает художника от эстета и обитателя любой башни, будь она из слоновой кости или из идей. Не принимая идеологизированной живописи, Тамайо не приемлет и возможности использовать человека как средство для достижения какой бы то ни было цели, кто бы ее ни провозглашал: Церковь, партия или государство. Но как при этом избежать опасности «чистого» искусства, пустопорожности или поверхностной декоративности? Уже говорилось о том, что Тамайо — выше чистой игры формами, он отворяет нам врата универсума, который держится на силе любовного притяжения и отталкивания. Служить живописи для него означает открывать человека, вводить его в храм.

С другой стороны, вторжение безрассудных сил, то созидательных, то разрушительных попеременно, говорит о том, до какой степени искусство Тамайо последнего периода является прямым и непосредственным ответом на исторический вызов. Это искусство рассказывает как о силах, которые пытаются нас разрушить, так и о силах самоутверждения и воли к жизни. Не снисходя до повествования и сюжета, исключительно средствами самой живописи, настолько же правдивой, насколько и свободной, он воссоздает наше положение в мире. «Нападающая птица» — это не только намек на тех птиц, которых в избытке творит нынешняя индустрия, но и символ отмщающего самому себе воображения. Повязанное со всех сторон моралью, бытом и нормами общественной жизни воображение обращается против

самого себя, из силы созидающей превращаясь в силу разрушающую. Агрессивность и сопутствующая ей страсть к самоуничтожению — тема многих полотен Тамайо, таких как «Безумец, прыгающий в бездну» или «Дети, играющие с огнем». Таков же смысл «Созерцающего небесный свод»: созерцающий обнаруживает в небесных глубинах тревожные образы наподобие обнаруженных психологами в глубинах нашего подсознания.

И можно ли после великих научных открытий, в частности после кибернетики, продолжать держаться старого реализма? Ведь глазами эту реальность уже не увидишь, она ускользает от нас, распадаясь, она уже не что-то неподвижное, застывшее, словно специально остановившееся перед нами для того, чтобы попасться на кисть художнику. Новая реальность нас атакует, бросает нам вызов, ее должно побеждать в единоборстве. Побеждать, превосходить, преображать. Что же касается «идеологического реализма», то на фоне недавних политических событий было бы по меньшей мере неразумно считать, что дух истории воплощается в том или ином вожде. Сколько художников, особенно среди тех, кто обвинял своих собратьев в эскапизме и отступничестве от реализма, сегодня вынуждены прятать свои картины и романы! Случилось так, что в один прекрасный день их произведения вдруг перестали считаться реалистическими, а заодно, вот ведь штука, и реальными. Неплохо было бы, чтобы сторонники соцреализма все же растолковали нам, что произошло. А кстати и отчитались перед своей совестью художника, перед самими собой, как это положено порядочным людям. Однако есть и другой реализм, он скромнее и действеннее, он не взваливает на себя бесполезный и неблагодарный труд воспроизведения оболочки вещей и не считает, что только ему дано провидеть ход истории и мирового развития. Этот реализм не прячется от жестокой реальности нашего времени, он стремится победить и преобразить ее, но делает это исключительно средствами собственно искусства. Он не поучает, он выявляет. Добрая часть живописи Тамайо как раз и есть такой скромный реализм, который довольствуется тем, что предлагает нам свой взгляд на мир. И то, что он в этом мире обнаруживает, покоя нам не сулит. Тамайо не рисует никаких грядущих райских кущей и не убаюкивает сказками о лучшем из миров; его искусство не оправдывает жестокости тирейцев ссылками на то, что троянцы совершили еще худшие преступления. Колониальная нищета, концентрационные лагеря, полицейские государства, атомные бомбы — все это лики одного и того же зла.

Кровожадность многих персонажей Тамайо, откровенная

звериность «Бешеной собаки», почти космическое обжорство «Едока арбузов», тупая механическая веселость некоторых других персонажей свидетельствуют, что художник не безразличен к овладевшей индустриальным обществом страсти разрушать. Низость и нравственная нищета современного человека — вот впечатление от последних выставок Тамайо. Даже самого нечувствительного зрителя замутит при виде некоторых последних композиций художника. Тамайо безжалостен с теми, кого он изображает, с людьми, животными, воображаемыми персонажами, совершенно неважно с кем, он срывает с них покровы, показывая их такими, каковы они есть: сверкающими кусками материального мира, — но какого мира! — изъеденного, источенного проказой глупости, чувственности и алчности. Охваченный ясной и холодной яростью, Тамайо, похоже, испытывает удовольствие, выставляя на всеобщее обозрение всю эту чудовищную фауну, мир не то людей, не то животных, сосредоточенных исключительно на собственной корысти. Идиотская ухмылка, какие-то сплошные когти, хоботы, огромные свирепые челюсти — вот что это такое. Уж не выдумал ли всех их Тамайо? Нет, он всего лишь изобразил живущие в глубине каждого из нас потаенные видения, те образы, что отравляют нам сны и заставляют кричать от ужаса по ночам. Ночные лики современного общества, оборотная сторона медали. Обваливающаяся стена предместья, орошенная мочой собак и пьяниц, та самая, на которой пишут скверные слова мальчишки, стена тюрьмы, тюремная стена школы и семьи, стена власти, стена непонимания. На этих-то стенах и написал Тамайо самые страшные свои композиции.

Однако есть в мире и кое-что еще, кроме насилия. Есть тоска и печаль по древнему солнечному миру. Разные вещи: арбузы, звезды, фрукты, какие-то темные лица, игрушки — все купается в призрачном свете. В этих картинах Тамайо достиг почти невозможных изящества и утонченности. Еще никогда серый цвет не представал в таком разнообразии оттенков и модуляций, впечатление, словно кто-то читает стихотворение из одной-единственной фразы, и она, непрестанно повторяясь, обретает новый смысл. Сияющий мир нашего вчера не стал сиять слабее и завораживает не меньше, но обольщения нашего сегодня похожи на свет, пробивающийся сквозь воды пруда, он чище и, осмелюсь сказать, безутешнее. В «Фигуре с веером» нам является целый мир, сгусток жизни, и возникает он из воздуха, как видение над бездной. Как необратимость мгновения. Эта картина производит на меня впечатление, сравнимое только со звучанием перламутрового слова «печаль».[25] Многие из последних полотен

Тамайо своей пышной, изобильной монотонностью, своим сосредоточенным светом напоминают мне сумрачные сонеты Гонгоры. Гонгоры, великого колориста и к тому же поэта белых, черных и серых тонов, поэта, которому был внятен бег минут и полет мгновенья.

> Мгновенье, что подтачивает дни,
> Дни, что незримо поглощают годы.[26]

Живопись Тамайо не для приятного времяпрепровождения, она прямой ответ на вызов времени. Ответ, заклинание духа, преображение. Даже когда эта живопись саркастична, она отворяет врата в мир, заказанный нынешним рабам и господам, но мы, если откроем глаза и протянем руки, можем в него войти. На перепутье холста сходятся самые разные силы, живопись не меньше, чем поэзия, соткана из притяжений и отталкиваний, далеких соотнесений, рифм и отзвуков. Это не обнесенные изгородью владения частного лица, но открытое пространство встречи и соприкосновения. «Поэзия, — писал я когда-то, — стремится вернуть священное в мир. Потому-то церкви, секты и политические партии следят за ней с таким ревнивым любопытством. Ведь посредством слова поэт освящает людские деяния, природу, отношения мужчин и женщин, свое сознающее "я"». Древнюю формулу такого ритуального освящения — вот что открывает нам Тамайо.

*Париж, ноябрь, 1950*

# Изобретение, развитие, современность [27]

Искусство сегодня ценно для нас прежде всего новизной — изобретением новых форм или неожиданным сочетанием старых, открытием небывалых миров либо разработкой неведомых областей хорошо известного. Так или иначе, это озарение, новшество. Достоевский спускается в подполья духа, Уитмен находит имена для презиравшихся традиционной поэзией реалий, Малларме подчиняет слово испытаниям, оставляющим позади суровость Гонгоры, и создает поэзию как самокритику, Джойс делает из языка эпопею, а из лингвистического казуса — литературного героя (его Тим Финнеган{113} — это гибель и воскресение английского и всех языков мира), Руссель{114} обращает шараду в стихотворение… После романтиков произведение обязано быть единственным и неповторимым. История искусства и литературы разворачивается чередой ниспровергающих друг друга школ — романтизм, реализм, натурализм, символизм. Традиция — теперь уже не преемственность, а разрыв, так что я рискнул бы назвать современную традицию традицией разрыва{115}. За образец взята Французская революция: история есть насильственный переворот, который и именуют прогрессом. Не уверен, что это вполне приложимо к искусству. Допустим, за рулем удобнее, чем в седле, но откуда следует, что египетские изваяния ниже Генри Мура{116}, а роман Кафки выше сервантесовского? Сразу оговорюсь: я привержен традиции разрыва и не собираюсь отрицать современное искусство; хочу лишь заметить, что для его понимания и оценки пользуются сомнительными ярлыками. Как таковой, переворот в искусстве не имеет ни цены, ни смысла; значима и важна идея переворота. Иными словами, не собственно переворот, а идея, передающая или вдохновляющая творческий дух современности. Художники прошлого воспитывались на подражании природе или античным образцам (опять-таки скорей на идее, чем на самом действии); нас два последних века питает современность — идея создания нового и неповторимого. Без нее не было бы самых совершенных и долговечных творений нашего времени. Отличительная черта современности — наличие критики: новое противополагается прежнему, в чем и состоит преемственность традиции. Раньше преемственность понимали как удержание либо повторение архетипических черт и форм в новосозданном, теперь — как отрицание и борьбу. Для

классического искусства новое — это вариация образца, для искусства барокко — его преувеличение, для современного искусства — разрыв с ним. Во всех трех случаях традиция сохраняется как связь нового со старым: она может быть почтительной или полемической, но сам диалог поколений не умолкает.

Сведите подражание к простому перепеву — диалог оборвется, традиция окаменеет. Но она застынет точно так же, сто́ит современности прекратить самокритику, забыть о разрыве и превратиться в простое продолжение «современного». А именно это и происходит сегодня с большей частью так называемого авангарда. Причина понятна: идея современности теряет жизненную силу. И теряет именно потому, что под ней разумеют теперь уже не постоянную критику, а общепринятое и кодифицированное соглашение. Вместо ереси, как в минувшем и первой четверти нынешнего века, перед нами символ всеобщей ортодоксии. Наша институционно-революционная партия{117} — эта монументальная логическая и языковая находка мексиканской политической сцены — вполне могла бы одолжить свой титул доброй половине современного искусства. Последние пятнадцать лет оно — особенно живопись и скульптура — производит впечатление комическое. Школки сменяют друг друга с небывалой быстротой, но весь этот круговорот беличьего колеса целиком укладывается в формулу «ускорение повторения». Никогда с таким жаром и беззаветностью во имя своеобразия, выдумки и новизны не производили на свет столько подражательного. Для древних подражание было не столько правилом, сколько долгом, они и не покушались на новизну и неповторимость. А сегодняшний художник попадает в западню противоречия: намереваясь подражать — изобретает; надеясь изобрести — копирует. Если нынешние мастера всерьез хотят быть своеобразными, единственными и новыми, им бы стоило прежде всего взять в скобки сами идеи своеобразия, индивидуальности и новизны — эти общие места нашего времени.

Определяя нынешнюю ситуацию в латиноамериканском искусстве, у нас в Мексике иногда говорят о «слаборазвитости». Культура у нас «слаборазвитая», «произведение такого-то кладет конец слаборазвитости национального романа» и т. п. Насколько могу понять, критики имеют в виду черты, которые их (да и меня) скорее отталкивают: узколобый национализм, академичность, безликую традиционность. Однако сам термин «слаборазвитость» — из области экономики. Это своего рода эвфемизм, который в Соединенных Штатах относят к отсталым странам с низким

уровнем жизни, где крупной промышленности нет или она в самом зачатке. Но тогда термин «слаборазвитость» — всего лишь слепой отросток идеи экономического и социального прогресса. Не говоря о неприемлемом принципе — сводить многообразие цивилизаций и самого человеческого удела к единому стандарту индустриального общества, — позволю себе усомниться в том, что экономическое благосостояние и художественный расцвет связаны столь же однозначно, как причина и следствие. Да, Греция, Испания, Латинская Америка — на периферии мира, но у кого язык повернется назвать «слаборазвитыми» Кавафиса{118}, Борхеса, Унамуно или Рейеса? Кроме всего прочего, подобное «развитие» своей поспешностью сплошь и рядом напоминает головоломную гонку ради одной цели — первым оказаться в преисподней.

Иные народы и цивилизации нарекают себя именами богов, доблестей, судьбы или братства. Возьмите ислам, японцев, евреев, теночтитланцев, ариев. Каждое такое имя — своего рода краеугольный камень, связь с вечностью. Лишь наша эпоха выбрала для себя пустое прилагательное «современный». А поскольку любая эпоха рано или поздно перестает быть современной, мы рискуем остаться без собственного имени.

Идея подражания древним подразумевает, что смена времен — это процесс вырождения изначального и совершенного времени. Своего рода прогресс навыворот: настоящее в сравнении с прошлым бессодержательно и упадочно, а впереди — конец времен. С одной стороны, за прошлым сохраняется способность возрождаться, с другой — возврат к первозданным временам снова начинает круг распада, истощения и нового начала. Время подвержено порче, но способно возродиться. Так или иначе, прошлое — эталон для настоящего, а подражание древним и природе, всеобщему образцу, сотворенному на все времена, в силах замедлить процесс упадка. Напротив, идея современности имеет в виду линейное время: настоящее не копирует прошлого, каждый миг — единственный, ни на что не похожий и самодостаточный. Эстетика современности{119}, как ее сформулировал один из основателей, Бодлер, отнюдь не покрывается понятием прогресса. Трудно и даже нелепо предполагать, будто в искусстве вообще есть прогресс. Но обе идеи — и прогресса, и современности — восходят к линейному представлению о времени. И вот это время заканчивается. Мы очевидцы двух событий: критики прогресса в так называемых прогрессивных и развивающихся странах и вырождения авангарда в литературе и искусстве. Именно критика и отличает современное искусство от прежнего, а авангард у нас на глазах

теряет критическую остроту. Его отрицательный заряд нейтрализовали. Он теперь включен в круг производства и потребления индустриальных обществ на правах товара или новинки. В первом случае собственное значение полотна или скульптуры сводится к его цене; во втором — важно не то, что говорит само стихотворение или роман, а что говорят о них, — толки, в конце концов растворяющиеся в безличности рекламы.

Мы накануне другого искусства. Отношение к линейному времени меняется на глазах, и эта перемена куда радикальней перехода много веков назад от циклического времени к современному. Ни прошлое, ни настоящее, ни будущее сегодня уже не самодостаточные ценности; точно так же теряют свои привилегии те или иные города, регионы и стороны света. Пять вечера в Дели — это пять утра в Мехико и полночь в Лондоне. Конец современности означает конец национальной идеи и «мировых центров искусств». Парижская или нью-йоркская школа живописи, английская поэзия, русский роман или сингалезский театр, модернизм или авангард — не более чем реликты линейного понимания времени. Мы все говорим разом, и если не на одном языке, то на едином наречии. Никакого центра больше не существует, время потеряло прежнюю связность. Запад и Восток, завтра и вчера совмещаются в каждом из нас. Разные времена и пространства сходятся в едином «здесь и сейчас», которое повсюду и всегда. На смену идее поступательного развития искусства встает единовременность. Первопроходцем здесь стал Аполлинер{120}, попытавшийся соединить в одном стихотворении разные пространства. Паунд и Элиот сделали то же с историей, введя в свои вещи тексты других времен и на других языках. Для них это и была современность — время как сумма времен. А на самом деле они положили начало разрушению современности. Сегодняшний читатель и слушатель входят в строй поэмы, исполнитель — часть композиторского замысла. Прежние границы рушатся, возникают новые. Мы присутствуем при гибели искусства, построенного на эстетическом созерцании, и возврате к другому, забытому Западом, возрожденному искусству совместного действия и коллективного представления, дополняемому (и отрицаемому) одиноким погружением в себя. Не потеряй это слово свой прямой смысл, я бы сказал: искусству духа. Искусству разума, требующему от читателя и слушателя чуткости и воображения исполнителя, который, как в Индии, и есть создатель. В основе произведений этого нарождающегося времени будет не линейная последовательность, а сочетание — наложение, рассеяние и союз языков, пространств и времен. Торжество и созерцание. Искусство

сопряжения.

# О критике [28]

> *Услыхав попугая, некий испанский дворянин, только что высадившийся в Южной Америке, с почтением встал, поклонился и произнес: «Прошу меня простить, Ваша милость, но я думал, что Вы — птица».*

Ни для кого не тайна, что критика — слабое место нашей словесности. <…> Из чего, впрочем, не следует, будто нет достойных критиков. <…> Чего у нас действительно нет, так это общей координаты или координат, той совокупности идей, которые, разворачиваясь, создают *интеллектуальное пространство* — среду произведения, подхватывающий или опровергающий его резонатор. Именно здесь произведение встречается с другими, возникает возможность их диалога. Критика и порождает эту так называемую литературу — не сумму произведений, а систему связей между ними, поле их притяжений и отталкиваний.

Критика и творчество неразлучны. Первой не существует без второго, но и сама она — вода, хлеб и воздух творчества. В прошлом роль общих координат играли замкнутые системы: для Данте — теология, для Гонгоры — античный миф. Современность же — царство критики, не система, а отрицание и противоборство с любой системой. Критика — питательная среда всех современных художников от Бодлера до Кафки, от Леопарди до русских футуристов. Мало-помалу она проникает в творчество: произведение становится призывом к отрицанию («Бросок костей» Малларме{121}) или самим отрицанием произведения («Надя» Бретона). В наших — будь то испано- или португалоязычная — литературах образцов такого радикализма немного. Назову Пессоа{122}, но прежде всего Хорхе Луиса Борхеса — автора единственного в своем роде свода произведений, построенного на головокружительном мотиве невозможности произведения как такового. Критика здесь изобретает литературу, а отрицание становится ее метафизикой и эстетикой. У следующих поколений, кроме Кортасара{123} да еще одного-двух авторов, подобной решимости строить речь на невозможности речи уже не встретишь. Отрицание — обелиск незримый, и наши поэты и романисты, не отказываясь от высоты и совершенства, предпочли виражи поспокойнее. В результате у нас есть несколько

замечательных вещей, построенных на утверждении, иногда — цельных, но чаще — разъединенных отрицанием и распадом.

Если же обратиться к критике другого склада — не собственно творчеству, а его интеллектуальной поддержке, — то здесь недостаток граничит с бедностью. Дух эпохи — ее идеи, теории, сомнения, гипотезы — обошел нас стороной, он творил на других языках. За исключением неподражаемых Мигеля де Унамуно и Ортеги-и-Гассета, мы все еще паразитируем на Европе. И если уж перейти к самой литературной критике, то здесь бедность попросту граничит с нищетой. Пространство, о котором я упоминал, этот итог критической работы, место встречи и конфликта произведений, в наших условиях — ничейная земля. Ведь задача критики — не создавать произведения, а обнаруживать связь между ними, размещать их, находя место каждой вещи внутри целого и в соответствии с ее собственными пристрастиями и ориентирами. Именно в этом смысле критика есть творчество: идя от произведений, она порождает литературу (иначе говоря, перспективу, упорядоченность). Но ничего подобного наша критика не делает, почему и не существует латиноамериканской литературы, хотя есть ряд значительных вещей. Поэтому же бессмысленно раз за разом вопрошать, что такое латиноамериканская литература. На вопрос в такой форме ответа нет. Напротив, имело бы смысл спросить себя, какова наша литература — ее пределы, очертания, внутренняя структура, тенденции движения. Для ответа на такой вопрос пришлось бы сопоставить имеющиеся произведения, показать, что они не отдельные монолиты, этакие разбросанные по пустыне памятники прошедшей катастрофы, а определенное единство. Совокупность монологов, составляющих если не хор, то по крайней мере противоречивый диалог.

Самобичевание не грех. А самомнение? Несколько лет назад наши критики, и прежде всего окопавшиеся в газетах и журналах, возвестили о рождении «большой латиноамериканской литературы»{124}. Конечно, восторг легче суда, а перепев проще критики. Воцарилась новая мода, как лет пятнадцать-двадцать назад модно было сокрушаться о скудости нашей литературы… Коньком скороспелой и шумной «критики», практически неотличимой от самых избитых форм рекламы и всего лишь нанизывающей друг за другом зазывные клише, стала теперь тема «успеха наших авторов, особенно романистов, за рубежом». Во-первых, мне как-то не по себе от слова «успех», его место не в литературе, а в торговле и спорте. Во-вторых, переводной бум — явление всеобщее и никак не ограничивается латиноамериканской словесностью. Он следствие

книгоиздательского взлета, вторичный признак растущего благосостояния индустриальных обществ. Кто же не знает, что агенты издательств готовы перерыть сегодня все пять континентов, от свинарников Калькутты до двориков Монтевидео и базаров Дамаска, только бы разыскать еще не изданный роман? Но литература — это одно, а книгоиздание — совсем другое. И вот что еще: подобные критики напоминают повадками наши зажиточные слои двадцатилетней давности. Те тоже пили только виски и шампанское, а жен одевали не иначе как в Париже. Не потому ли книга у нас не дождется высокой оценки, пока ее не благословят в Лондоне, Париже или Нью-Йорке? Все это выглядело бы комедией, если бы не означало краха. Законная область критики — язык, и отказавшийся от него отказывается от права не только на суд, но и просто на слово. А перед нами полное отречение: критика отказывается обсуждать написанное на родном языке. Я не отрицаю пользы, больше того — необходимости в критике из-за рубежа; на мой взгляд, современные литературы вообще принадлежат *одной литературе*. Да и как я могу забыть, что из-за рубежа столько раз замечали упущенное в родном доме? Поэтому ситуация, когда зарубежный критик, пусть лишь отчасти и наугад, исправляет упущения и недочеты отечественных, понятна, хотя и достойна жалости. Роже Каюа{125} не открывал Борхеса, он сделал то, что упустили мы, восхищавшиеся Борхесом как писателем для избранных (которым он у нас и продолжает оставаться): прочитал его в контексте мировой литературы. Вместо того чтобы повторять, как персидские соловьи и латиноамериканские попугаи, сказанное имярек в Чикаго или Милане, нашей критике стоило бы прочесть наших авторов, как Каюа прочел Борхеса — изнутри современной традиции и как ее часть. Здесь две дополняющие друг друга задачи. Во-первых, показать, что книги латиноамериканцев — это особая литература, поле своих связей и противоборств. Во-вторых, описать взаимоотношения этой литературы с другими…

Если литература и не сводится к коммуникации (а я бы сказал, что она, напротив, подрывает коммуникацию изнутри), то все-таки она ее производное. *Самоотрицающее производное*. Двойственное отношение к коммуникации делит с литературой и критика. Она столько же передает новости, сколько отбирает, переозначивает и упорядочивает их. Критик работает отрицанием и воссоединением — определяя, изолирует, чтобы затем соотнести. Скажу больше: в наше время литература держится на критике. Чем полнее литература осознает себя критикой языка и мира, исследованием собственной природы, тем ясней критик видит в литературе самодостаточный мир слова, языковую

вселенную. Творчество становится критикой, а критика — творчеством. Именно поэтому нашей литературе недостает сегодня строгости критики, а нашей критике — воображения литературы.

# О чем говорит поэзия [29]

Поэзию сравнивают с мистикой и эротикой. Сходство очевидно, остановлюсь на бесспорных отличиях. Первое и самое главное — смысл или, лучше сказать, предмет: то, о чем поэзия сообщает. В основе мистического опыта — не исключая атеистических школ вроде первоначального буддизма или джайнизма — представление о запредельном благе; предмет поэзии — прежде всего язык. При всех своих верованиях и убеждениях поэт имеет дело со словами, а не с вещами, которые слова обозначают. Не хочу сказать, что мир поэзии бессодержателен и смысл в нем — не главное. Я о другом: в поэзии смысл неразлучен со словом, он и есть слово, тогда как в обыденной речи, не исключая и речи мистика, слова лишь отсылают к смыслу, а сам он лежит за пределами языка. Поэт черпает опыт в языке; или — скажу иначе — в поэзии тон любому опыту задает язык. Таков поэтический обиход любой эпохи, но лишь романтики впервые заговорили о неведомом в мире традиций «самосознании поэта». Старые поэты шли за словом, как и современные, но прежде всего они шли за смыслом. Герметичный Гонгора и думать не думал о критике смысла; герметизм Джойса и Малларме — это в первую голову критика, а то и ликвидация содержания. Современная поэзия неотделима от критики языка, а та в свою очередь есть наиболее решительная и резкая форма критики самой действительности. На место божеств либо других внешних сущностей и явлений в ней встает слово. Стихам не нужен посторонний предмет или повод: основание слова — другое слово. Проблема смысла стихотворения проясняется, поскольку смысл здесь не вне стихов, а в них самих, не в том, про что сообщают слова, а в том, что они сообщаются друг с другом. Невозможно читать Гонгору, как Малларме, а Донна — как Рембо. Сложность Гонгоры внешняя: она в грамматике, лексике, мифологии. Гонгора не темен — он усложнен. Да, у него диковинный синтаксис, мифологические и исторические намеки глубоко запрятаны, значение каждой фразы, а часто и каждого слова, двоится; но стоит одолеть эти шероховатости и головоломки, и смысл у вас в руках. Нечто похожее и с Донном, поэтом не менее сложным и даже более непроницаемым, нежели Гонгора. Сложность Донна — в лексике, а вместе с ней — в интеллектуальной игре и теологических аллюзиях. Подберите ключ, и дароносица стихотворения отопрется. Сравнение не случайное: в лучших стихах Донна обязательно скрыта двойственность — физический,

интеллектуальный или религиозный парадокс. Оба поэта отсылают за пределы стихотворения — к природе, обществу, искусству, мифу, теологии. Поэт ведет речь о том, что вне стихов, будь это глаз Полифема{126}, белокожесть Галатеи, ужас смерти, встреча с любимой. Рембо, по крайней мере в главных вещах, понимает поэзию совершенно по-другому. Для него она в первую очередь критика окружающего мира и (поставьте кавычки) «ценностей», которые его поддерживают и удостоверяют, а вместе с тем попытка утвердить иную реальность, новое братство людей, новую любовь, нового человека. «Алхимия слова»{127} — вот что такое поэзия. Малларме идет, пожалуй, еще дальше. Его творчество — если уместно называть при этом считанные знаки на считанных страницах, уцелевших от небывалого путешествия и кораблекрушения — уже не критика и не отрицание реальности. Это сама изнанка бытия. Слово для него — оборотная сторона яви, не опровержение, а идея, чистый знак, который уже ничего не обозначает и не соотносится ни с бытием, ни с небытием. «Театр духа» — Произведение или Слово — не двойник реальности, он и есть подлинная реальность. У Рембо и Малларме язык как бы сворачивается и не выглядывает наружу, он уже больше не символ и не сноска на внешний мир, физический или сверхчувственный. Для Гонгоры стол — это «сосна с четырьмя углами», христианская Троица для Донна — «кость мудрецам, а верующим млеко». Современный поэт вслед за Рембо обращается не к миру, а к Слову, на котором стоит мир:

Вечность — это ты ли
Вновь передо мной
Мреешь золотыми
Солнцем и волной?{128}

Трудность современной поэзии не в ее темноте — Рембо куда проще Гонгоры или Донна, — а в требовании полной самоотдачи и столь же полной собранности, как в мистике или любви. Не будь это слово вконец обессмысленно, я бы сказал, что трудность здесь не интеллектуального, а морального порядка. Перед нами опыт (пусть временного, как в акте философской мысли) упразднения внешнего мира. Иначе говоря, новейшая поэзия — это попытка отменить любой предрешенный смысл, поскольку она сама хочет стать последним предназначением жизни и человека. Именно поэтому она есть разрушение и созидание языка. Разрушение слов и смыслов, царство безмолвия, но вместе с тем — слово в поисках Слова. Кто-то пожмет плечами на подобное «сумасбродство». И все-таки вот уже больше века

одинокие умы предпочитают высшим и богатейшим дарам видимого мира это безумное занятие.

# Новая аналогия: Поэзия и технология [30]

Любое общество формирует собственную модель мира, образ мира. Эта модель зарождается в сфере бессознательного и питает ее своеобразное представление о времени. Почему именно время играет столь важную роль в создании модели мира? Мы, люди, никогда не воспринимаем время как чистую длительность, для нас это упорядоченный, управляемый, нацеленный на определенный итог процесс. Человеческие поступки и слова сделаны из времени, они — время: *движение* сюда либо туда, какова бы ни была реальность, обозначаемая «здесь» или «там», пусть это будет даже само «ничто». Время — хранилище смысла. Поэт говорит то, что говорит время, даже когда он время опровергает: дает имя изменчивому, возвращает слово в текущий поток. В представлении о времени в свернутом виде живет образ мира, в поэме же он разворачивается. Поэзия — разбуженное время: загадка мира, ставшая загадочной ясностью. У каждой цивилизации был свой особый взгляд на время: одни мыслили его как вечное повторение, другие — как застывшую бесконечность, третьи — как пустоту без дат, или как прямую линию, или как спираль. Для платоников год кругообразен и совершенен, подобно движению небесных тел, для христиан время апокалипсично и линейно, для индусов — иллюзорно: это мелькание перевоплощений. XIX век смотрит на время как на вечный непрерывный прогресс. И каждая из этих идей воплотилась в картинах, названных поэмами, — имя, обозначающее словесный объект, который не имеет устойчивой формы и непрерывно меняется: от первобытных магических заклинаний до современных романов. Так вот, сегодня поэзия противостоит потере цельного представления о мире. Поэтому она является нам в виде совокупности разбегающихся знаков: таков образ мира, утратившего свой образ.

Современная эпоха началась с критики всех мифологий, в том числе и христианской. И последнее неудивительно: христианство разбило цикличное время греко-романской античности и утвердило время линейное и конечное, с первопричиной и итогом: грехопадением и Страшным Судом. Время новой эпохи — порождение времени христианского. Порождение и отрицание: время линейно и необратимо, но у него нет начала и не будет конца, оно не было сотворено и не будет разрушено. Его главное действующее лицо — не грешная душа, а

эволюция рода человеческого, а его подлинное имя — история. В фундамент современности заложен двойной парадокс: с одной стороны, смысл бытия следует искать не в прошлом и не в вечности, но в будущем, именно поэтому история также называется прогрессом; с другой стороны, время не затвердело для нас ни в одном из божественных откровений, ни в одном из непоколебимых принципов: мы воспринимаем его как процесс, который бесконечно себя отрицает и таким образом видоизменяется. Суть времени — критика самого себя, постоянное дробление и отделение; оно проявляется не в форме повторения вечной истины или архетипа: его существо — изменение. Лучше было бы сказать: у нашего времени нет сущности, даже больше того, его позиция заключается в критике любой сущности. Именно поэтому место искупления теперь занимает революция. Новое время есть новая мифология: великие творения современности от Сервантеса до Джойса и от Веласкеса до Марселя Дюшана не что иное, как различные варианты мифа о критике.

Сейчас техника дополняет, обобщая, задачу критики, тем более что поле действия самой техники включает в себя как саму критику, так и выработанную ею идею времени. Земля и небо, которых философия лишила богов, мало-помалу заселяются чудовищными техническими конструкциями. Только вот творения эти ничего не выражают и, по сути, лишены всякой способности говорить. В основу романских соборов, буддистских ступ, месоамериканских пирамид положена идея времени, в их форме воплощено представление о мире: архитектура была как бы символическим двойником космоса. Барочный дворец — монолог кривой линии, что разрывается и вновь воссоздается, монолог наслаждения и смерти, воспоминание, которое оборачивается забвением; индусский храм — каменные эротические заросли, совокупление элементов, диалог между лингой и йони{129}… А о чем говорят наши ангары, железнодорожные вокзалы, здания учреждений, заводы и общественные памятники? Они не могут говорить: это функции, а не значения. Это центры энергии, памятники воле, знаки, излучающие мощь, но никогда — мысль. Древние творения выражали представление о действительности — как реальной, так и воображаемой; творения техники — насилие над действительностью. Для техники мир не является ни чувственным образом идеи, ни космической моделью: он препятствие, которое мы должны преодолеть и видоизменить. Мир как модель, как образ исчезает. На его месте создаются технические истины, недолговечные, несмотря на всю свою прочность, ведь они обречены быть опровергнутыми новыми

истинами.

Разрушение модели мира — главное порождение техники. Второе — ускорение исторического времени. И в конце концов это ускорение приводит к отрицанию изменения, если под изменением мы будем понимать эволюционный процесс, то есть прогресс и постоянное обновление. Время техники ускоряет энтропию: цивилизация индустриальной эры произвела за один век больше разрушений и мертвой материи, чем все другие цивилизации (начиная с неолитической революции), вместе взятые. Эта цивилизация поражает в самое сердце идею времени, выработанную современной эпохой, искажает ее, доводит до абсурда. Техника не только олицетворяет радикальную критику идеи изменения как прогресса, но и ставит предел, четкое ограничение идее времени без конца. Историческое время было практически вечным, по крайней мере по человеческим меркам. Думалось, пройдут тысячелетия, прежде чем планета окончательно остынет. Поэтому человек мог не спеша завершать свой эволюционный цикл, достигая вершин силы и мудрости, и даже завладеть секретом преодоления второго закона термодинамики. Современная наука опровергает эти иллюзии: мир может исчезнуть в самый непредвиденный момент. Время имеет конец, и конец этот будет неожиданным. Мы живем в неустойчивом мире: сегодня изменение не тождественно прогрессу, изменение — синоним внезапного уничтожения.

Современная астрономия часто упоминает о звездных катастрофах и таким образом внедряет мысль о возможности трагической неожиданности в той сфере, что всегда служила образцом упорядоченности. Но нет нужды прибегать к примерам из области астрономии: прямо под рукой мы имеем более простой и убедительный пример — атомное оружие. Его существование само по себе аргумент, заставляющий в буквальном смысле слова испариться идею прогресса, понимаемого в форме ступенчатого развития либо революционного скачка. Правда, до сих пор нам удавалось предотвратить массовую гекатомбу. Но не в этом дело: достаточно существования подобной возможности, чтобы наше представление о времени потеряло свою прочность. Если атомная бомба и не разрушила мира, она разрушила наше представление о мире. Критика мифологии, начатая философией еще в эпоху Возрождения, преображается в критику философии: время может сгореть во вспышке, которая разом развеет и диалектику духа, и эволюцию видов, и республику равных, и башню сверхчеловека, и монолог феноменологии, и монолог аналитической философии. Мы вновь открываем для себя ощущение, никогда не покидавшее

ацтеков, индусов и христиан однатысячного года. Сначала техника воплощает в себе отрицание модели мира и в итоге становится отражением разрушенного мира.

Отношения между техникой и поэзией носят особый характер: с одной стороны, поэзия, как и все другие виды искусства, стремится использовать возможности техники, прежде всего в сфере средств массовой коммуникации: радио, телевидение, грамзапись, кинематограф и так далее. С другой стороны, поэзия должна противостоять разрушению модели мира. В первом случае поэзия опирается на технику, во втором — спорит с ней. Такое противоборство носит характер дополнительности, и ниже я вернусь к этой проблеме. Сейчас же хочу обратиться к теме поэтического использования новых технических средств.

Начну с разграничения двух моментов поэтического процесса: создание стихотворения и его восприятие читателем или слушателем. Называю их моментами одного процесса, так как стихотворение не является самостоятельной реальностью. Ни один поэтический текст не существует per se: реальность стихотворению дает читатель. И в этом смысле поэт не более чем первый читатель своего стихотворения, его первый автор.

Ничто не мешает поэту пользоваться компьютером, чтобы выбирать и комбинировать слова, из которых должно сложиться его стихотворение. Компьютер не отменяет поэта, как не отменяют его ни словари рифм, ни трактаты по риторике. Стихотворение, созданное компьютером, — результат механического процесса, во многом схожего с теми умственными и словесными операциями, какие должен был проделать придворный XVII века, чтобы написать сонет, или японец того же века, чтобы сочинить с друзьями коллективные творения под названием «хайку но ренга». Исследования и опыты Маргарет Мастерман и Cambridge Language Research Unit подтверждают то, что старинные риторики считали само собой разумеющимся: для создания стихотворения нам нужны синтаксическая модель, словарь, чтобы «наполнить» ее, и свод правил, чтобы избирать и комбинировать слова. Способ, по которому Маргарет Мастерман и Робин Маккинон Вуд{130} изготовляли серии хайку, по сути своей не отличается от того, каким пользуются с той же целью вот уже несколько веков подряд тысячи и тысячи японцев. И результаты также схожи: их хайку приятны, порой неожиданны, но в конечном итоге однообразны. Снабженный синтаксической моделью и соответствующим словарем компьютер может превратить благодарственное письмо в оскорбительное. Та же операция, но уже в качестве упражнения по разрушению языка

как знаковой системы была осуществлена в прошлом веке Лотреамоном. «Исправление» изречений и размышлений Паскаля и Вовенарга{131} было одновременно и насилием над языком, и опровержением его возможностей. Поэзия является лишь в тот момент, когда обезличенная память — запас слов компьютера или словарь — скрещивается с нашей личностной памятью: и тогда отменяются все правила, шквалом врывается неожиданное, непредвиденное. Разрушаются любые предписания, наступает смерть устоявшегося: поэзия всегда есть искажение, лингвистическое смешение. Смешение созидательно, ведь именно оно рождает новый и отличный от прежнего порядок.

Текст, созданный компьютером или любителями хайку, можно заменить другим, ему равноценным. Настоящее стихотворение тождественно лишь самому себе, оно неповторимо. В поэзии, как и в музыке или живописи, каждое творение уникально. Уникально потому, что в какой-то момент его создания главным становится жест художника, его решимость вмешаться и нарушить известный ход эстетической игры. Можно сомневаться в полной сознательности этого жеста — каждый человек, каждый художник движим прежде всего своей судьбой. Но освобождающий смысл и самого жеста, и его результатов сомнений не вызывает. Бунт несет в себе чудо: изготовление вербального или пластического объекта оборачивается сотворением произведения. Правда, сейчас мы с опаской относимся к самому понятию «произведение искусства», особенно после Марселя Дюшана с его «ready-made»{132}. То, что делает Дюшан, тоже можно назвать бунтом, но, в отличие от других художников, он ставил целью не преображение предмета, а его возвращение к изначальному состоянию: критический акт, призванный показать бессодержательность произведений искусства как предмета, как вещи. Противоречие заложено в основу замысла Дюшана, но отсюда и сила его воздействия на нас: обесценивая произведение искусства как вещь, как предмет, он тем самым поднимает значение жеста, воли художника. Так, возможно, вопреки намерениям самого Дюшана, «ready-made» перестали быть безымянными предметами и стали пусть и не произведениями искусства, но знаками свободной воли творца.

Едва ли стоит останавливаться на том, как используются новые средства коммуникации в распространении поэзии, соединение письменного и устного слова, возрождение поэзии как праздника, обряда, игры и коллективного действа. Зарождаясь, поэзия была звучащим словом, обращенным к человеческому коллективу. Понемногу письменный знак оттеснил человеческий голос, а читатель-одиночка заменил группу

слушателей: приобщение к поэзии потребовало уединенности. Сейчас мы вновь возвращаемся к устному слову и собираемся вместе, чтобы послушать поэтов. Все чаще, вместо того чтобы читать стихи, мы их слушаем, и, что важно, — слушаем их сообща. Разумеется, даже в момент наивысшего распространения книги и печатного слова стихотворение остается архитектурой звуков/чувств. Именно это объединяет всех великих поэтов всех цивилизаций: поэзия — устное слово.

Поверхность, на которую наносятся знаки, будь то буквы или идеограммы, является эквивалентом или, вернее, проявлением времени, которое разом и питает, и поглощает словесную архитектуру — стихотворение. Будучи звуком, эта архитектура сама есть время, поэтому стихотворение возникает и исчезает буквально на наших глазах. Оно заглатывается тем же, что дает ему жизнь, — субстанцией, из которой создано время. Как страница, так и китайский свиток подвижны, ведь они метафора времени: пространство в движении, пространство, которое, будто оно и есть время, постоянно отрицает самого себя и таким образом воспроизводится. Страница обретает временные черты: письменный знак не покоится на неподвижном ограниченном пространстве, как это происходит с живописью, он попадает на поверхность, которая, отражая время, как и оно, *протекает*. Поэтому Малларме в типографском расположении «Un coup de des» видел партитуру, то есть взаиморасположение знаков, которые мы, читая, слышим. Какими бы знаками ни было записано стихотворение, чтение его всегда сводится к следующему: *произносить* и *слышать глазами*. Безмолвна декламация, она же — видение: читая, мы слышим, а слушая, видим. Иными словами: суть перемен, происшедших за последние пятнадцать-двадцать лет, вовсе не в том, что устное слово вознеслось над письменным знаком. Важно другое: наш опыт вновь становится физическим, материальным; сегодня слово идет к нам через слух, оно получает телесную оболочку, плотность. Не менее значимо следующее: восприятие стихотворения постепенно превращается в коллективный акт; одновременно с замещением книги другими средствами коммуникации, а письменного знака — голосом слово становится физическим объектом.

Все перемены, о которых я упомянул, подчеркивают ущербность письменного знака по сравнению со звучащим словом. В этом смысле особая ситуация сложилась во Франции, где поэты и критики акцентируют понятие письма{133}. Именно в этой стране родилась современная поэзия, и здесь были выработаны ее самые последовательные и точные определения. Естественно, я не хочу сказать, что французские поэты были

единственными, кто соединил практику с ее критическим осмыслением. Но современное поэтическое движение развернулось во Франции с такой полнотой и силой, каких не знали ни английский, ни испанский, ни русский, ни немецкий языки. И как раз в тот момент, когда поэты США и Латинской Америки с подчеркнутым вниманием относятся к «speach», или «говорению» (оба слова не совсем равнозначны французскому «parole»), молодые французы, за редким исключением, настаивают на примате письменного знака. И самое удивительное, Малларме (ссылаюсь на него, потому что для нынешнего поколения он играет ту же роль, что для предыдущего играл Рембо) всегда воспринимал поэзию как искусство словесное и временное, как речь. Поэтому и видел в поэзии двойника музыки и танца, театр слова. Поэтому и придавал такое значение типографскому оформлению страницы — движущегося пространства. Ведь, с одной стороны, письменный текст (как бы) партитура. С другой — новая поэтическая графика, которая, возрождая почти полностью упраздненные печатью связи между значениями зрительного и вербального рядов, открыла новый тип книги. Такая мутация, а именно превращение книги в предмет, который не столько содержит стихотворение, сколько транслирует его, есть лишь один аспект всеобщей мутации, одна из составляющих процесса материализации слова, сущностно важного для современной поэзии.

И хотя новые художественные средства не отменили и не отменяют книгопечатания, они, без всякого сомнения, коренным образом на него повлияли. Чтобы доказать это, достаточно вспомнить композиции русских футуристов или идеограммы и пиктограммы Паунда. Наиболее ярко эта тенденция выразилась в конкретной поэзии; в ней, как и в поэзии устной, текст стремится к освобождению: стихотворение покидает книгу. Оно отделяется от книги и обретает черты независимого объекта, звучащего либо пластического. Еще раз хочу повторить: строка письма, в том числе строка конкретного стихотворения, — метафора устной речи. В противоположность тому, что происходит в живописи, искусстве безмолвном, молчание страницы позволяет нам слышать написанное. И это не все; в тот день, когда кто-нибудь решится до конца использовать ресурсы кинематографа, окажется возможным сочетать чтение и слушание, письменный знак и звук. Экран — многослойная страница, и она рождает другие страницы. Это огромное единое полотно, и текст можно было бы на нем писать в движении, аналогичном — но обратном — движению разворачивающегося свитка.

В заключение могу сказать: техника изменяет поэзию и будет

изменять ее дальше. Иначе быть не может, вмешательство техники влияет не только на способ передачи и восприятия стихотворения, но и на способы его создания. Но все перемены, какими бы глубокими они нам ни казались, не искажают природы поэзии. Напротив, они возвращают поэзию к ее истокам, к тому, чем она была вначале, — к устному слову, воспринимаемому сразу многими.

В основу некоторых противоречий между техникой и поэзией положен принцип дополнительности{134}. Это требует отдельного анализа. Начиная разговор, я сказал, что все созданное техникой, несмотря на свою агрессивность, на деле бессодержательно: это не значения, а функции. Техника изменила мир, но она не дала нам модели мира. Бесспорно, у нее иная задача: преобразование действительности. Но воздействие техники было бы невозможно без предварительного разрушения древней модели мира. Новая эпоха началась критикой мифологических систем: земля перестала быть священной и, освобожденная от богов, открылась для воздействия техники. И теперь, в свою очередь, техника взялась за разрушение модели мира, созданного современностью. Будучи порождением прогресса, техника заставляет нас усомниться в смысле слова «прогресс»: может, это синоним кризиса, ужаса, насилия, угнетения и даже гибели? Время как история и история как прогресс иссякают. От Вашингтона до Москвы никто больше не видит райских садов грядущего. Их заслонил кошмар сегодняшнего дня, и он заставляет нас сомневаться в дне завтрашнем.

Мысли о том, что мир может кончиться в любой момент, потеря веры в будущее — все это не современные черты. Это отрицание предпосылок, заложенных в фундамент новой эпохи еще в XVIII веке. Отрицание, открывающее для нас главную идею античных цивилизаций. Утрата будущего приближает нас к тем способам бытия и мировосприятия, что считались давно вымершими. Христианство дало каждому человеку бессмертную душу. Новая эпоха душу у нас отняла, пообещав взамен бессмертие человеческого рода, бессмертие истории и прогресса. Сегодня она пробуждает в нас те же сомнения, что возникали у ацтеков по завершении каждого пятидесятидвухгодичного цикла: выглянет ли вновь солнце, не окажется ли эта ночь последней? Однако есть важное отличие; древние опасались, что причиной гибели их мира станет гнев или каприз богов, но их фатализм был цикличным. Для нас же мысль о космической катастрофе воплощена в ужасную и одновременно гротескную форму Трагической Случайности. Мы живем по времени ацтеков, но у нас есть и свое время, никем и никогда не предсказанное. Оно

противоречиво, потому что является разом и временем тотального разрушения, и временем информационной науки. Первое делает состояние нашей психики до определенной степени аналогичным тому, что отличало цивилизации прошлого. Второе вызывает изменение очертаний универсума, превращает его в систему соответствий, близкую системе древних аналогий. Чтобы пояснить и развить свою мысль, начну с беглого сравнения системы аналогий средневекового христианства и современной иронии.

Господствующим способом поэтического претворения действительности в период расцвета христианства стала аллегория. Излюбленная форма новой эпохи — роман. Аллегория — одно из проявлений аналогического мышления. Оно опирается на принцип: это подобно тому. Из одного сходства выводятся и открываются другие, и так, пока универсум не превращается в сеть взаимоотношений и соответствий. Аллегория, как и указывает само ее имя, есть иносказание: ведя речь об одном, подразумевают другое. Аналогия — сопряжение, стягивание, узел. Критик Чарлз А. Синглтон{135} показал, что «Божественная комедия» Данте есть не что иное, как аллегория аллегорий. Пролог к поэме представляет собой аллегорию путешествия поэта по трем мирам, оно в свою очередь является аллегорией мытарств грешной души и ее конечного спасения. Сумма всех этих круговых аллегорий — библейская Книга Исхода. Сам Данте об этом пишет{136}: «Если мы вслушаемся в то, что говорит буква, увидим, что смысл — в бегстве сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическом плане — это искупление Христово, в моральном — спасение души…».[32] Священное Писание — мост между двумя реальностями, путешествие поэта в мир иной и испытание души, прежде чем ей будет дано право лицезреть божественное. Но Книга Исхода принадлежит Ветхому Завету, и, значит, эта аллегория содержит в себе еще одну — Евангелие. Страсти Христовы — связующие звено между словом древним и словом новым. Звено, замыкающее круг.

История человечества в сжатом виде представлена в истории Израиля, которая сама есть аллегория той, что содержит в себе все прочие: Искупление. Связь между этими реальностями осуществляется на вербальном уровне, через поэтический текст. «Божественная комедия» расшифровывается с помощью другого текста, Книги Исхода. Последняя в свою очередь определяет третью — Евангелие. Эта цепь отсылает нас к теории информации. Высший смысл и значение могут быть не тождественны в отличие от систем символической трасформации и передачи символов. В современной науке эквивалентом

сказанному может служить следующее: лингвистическая структура есть аллегория структуры субатомной, и обе отражены в генетическом коде. О «Комедии» можно сказать, что в ней имеются два потока: вербальный и подтекстовый. Первый образуется самой «Комедией», Книгой Исхода и Евангелием. Второй — это мытарства грешной души, бегство из Египта и история человечества, начиная с Адама. Обе линии отражены в путешествии поэта в иной мир, то есть в его поэме. Связь между словом и внешней реальностью носит абсолютно законченный характер.

«Божественная комедия» — самое совершенное и цельное произведение христианского общества. «Дон-Кихот» — первое великое творение нового мира. В романе Сервантеса речь также идет о человеческой душе, но только уже не о падшей, а об отчужденной. Его герой не грешник, а безумец. Он стоит вне общей человеческой судьбы, так как потерял связь с миром. Историю Дон-Кихота нельзя назвать олицетворением истории человечества, он исключение из нее. Это пример иронического мировосприятия через отрицание: он не такой, как остальные люди. Связь прерывается или, точнее, обретает форму прерывности. Скитания рыцаря из Ламанчи — не аллегория странствий избранного Богом народа. Это аллегория сбившегося с пути, одинокого человека. Вергилий и Беатриче вели за собой Данте. Никто не указывает дорогу Дон-Кихоту, его товарищ по скитаниям отнюдь не ясновидящий, он — воплощение близорукого здравого смысла. Модель путешествия поэта — концентрический круг. Ни геометрия, ни география не объяснят маршрутов безумного рыцаря: это хаотическое блуждание, во время которого постоялые дворы преображаются в замки, а сады — в загоны для скота. Паломничество флорентийца — спуск и восхождение, путь испанца — череда промахов и нелепиц. В финале Данте лицезрит божество. Дон-Кихот возвращается к себе самому, к бесславной жизни полунищего идальго. В одном случае созерцание высшей реальности и озарение; в другом — признание нашей незначительности, смирение с тем, что ты есть. Данте видит истину и жизнь, Дон-Кихот обретает здравый смысл и находит смерть.

Аналогия — форма выражения сходства между небесным и земным, и хотя земной мир вторичен по отношению к миру небесному, лишь отражает его, он реален. Ирония же действует в обратном направлении, она подчеркивает, что между реальным и воображаемым лежит пропасть. Не довольствуясь выявлением разрыва между словом и реальностью, она сеет в душах сомнение: мы не знаем, чем является в реальности реальное, — тем, что

видят наши глаза, либо тем, что отражает наше воображение. Реальны Рай и Ад, как реальны Флоренция и Рим, а ужасная и голая действительность Кастилии — мираж, наваждение. Эта подвижность не несет в себе очищения: герои обречены быть тем, что они есть. Поэтому они так далеки от своих идеалов: Альдонса не Дульсинея, Дон-Кихот не Амадис Галльский{137}. Однако рыцарь Алонсо Кихано не совсем то же самое, что Алонсо Кихано Добрый: он Дон-Кихот Ламанчский, одновременно не являясь им. Люди не менее загадочны, чем предметы.

То же самое происходит и с языком. Язык Данте — это язык поэзии, язык Сервантеса колеблется между поэзией и прозой. Подобная двойственность характерна для всей новой романистики: это и поэзия, и критика поэзии, эпос и насмешка над эпопеей. Противоречивая реальность, противоречивые герои и противоречивый язык: миф о критике начинает обретать очертания. Связи разбиваются, рушатся, ирония заменяет собой аналогию. Ключ к «Божественной комедии» — Книга Исхода, ключ к роману Сервантеса — рыцарские романы. Первая — священное слово, универсальная и вечная модель. Рыцарские романы — увеселительные и развлекательные повествования, не аллегория истории человека, а рассказ о его бессмысленных приключениях. Язык перестает быть ключом к миру. Это пустое, безумное слово. Или наоборот? Безумен мир, а Дон-Кихот — разумное слово, в маске безумия скитающееся по дорогам? Сервантес улыбается и молчит: ирония и горечь.

Распад системы аналогий рождает субъективность. На сцену выходит человек. Он изгоняет богов и сталкивается с бессодержательностью мира, поиск его смысла — вот история новой эпохи. Эта история могла бы назваться на манер рыцарских романов: «Подвиги субъективности, или Завоевание мира его отрицанием». Был один путь восстановления связи между вещью и словом — отсечь одну из составляющих. Предстояло сделать выбор: если Дон-Кихот не безумен — это приговор миру; если же признать, что язык рыцаря бессмыслен, должно последовать изгнание Дон-Кихота. Первый вариант нес в себе отречение от мира, но во имя какого принципа, во имя какой естественной или сверхъестественной истины? Священной книгой для Дон-Кихота была не Библия, священными для него были несколько повествований, где фантазия обретает облик безрассудства. Новая эпоха выбирает второй вариант. И поэтому у себя дома, в собственной постели, умирает излеченный от безумия и возвращенный к действительности Алонсо Кихано. Изгоняя Дон-Кихота, символ языка как ирреальности, мы отправляем в ссылку и то, что называем воображением, поэзией, священным словом,

голосом иного мира. Но у всего перечисленного есть и оборотная сторона: бессвязность, отчуждение, душевное расстройство. Поэзия приговорена к изгнанию, безумие — к заточению. А так как граница между ними совсем истончилась, поэтов то заточали, то относились к ним как к безобидным чудакам.

Распад слова на две части — рациональную и иррациональную — сопровождался распадом несловесной действительности. Христианского Бога заменила субъективность, но ведь люди — существа из плоти и крови, а не духи. Следуя тому же принципу частичного отрицания, субъективность упразднила ту половину человеческого тела, которая обозначается выразительным словосочетанием «ниже пояса», то есть половые органы. Калечение реальности было также и лингвистическим, так как невозможно свести любовь к чувственности. Эротизм — игра, действо, в котором языку и воображению отводится не менее важная роль, чем ощущениям. Это не животный акт: это церемония животного акта, его преображение. Эротизм может созерцать себя в чувственности, но последней увидеть себя в эротизме не дано. И, даже увидев себя в нем, она бы себя не узнала… Каждый новый шаг субъективности по пути отрицания означал упразднение какой-то реальности, признанной иррациональной и как следствие приговоренной к небытию. Иррациональность могла быть абсолютной или частичной, основополагающей или случайной. Так возникли сумеречные зоны, заселенные полуреальностями. Поэзия, женщина, гомосексуалист, пролетарии, народы колоний, цветные расы. Все эти чистилища и адские бездны жили в скрытом кипении. И однажды, в XX веке, подземный мир взорвался. Взрыв еще не закончился, и его яркое пламя освещает агонию современной эпохи. В цепи отрицаний, на которые пошла субъективность, можно увидеть также попытку ликвидировать раскол между словом и миром, то есть поиск самодостаточного и неуязвимого для критики универсального начала. Этим началом была сама критика, ведь материя и суть мира — изменение, а самая совершенная форма изменения — критика. Отрицание стало созидательным; смысл кроется в субъективности.

Коснусь лишь отдельных эпизодов этого процесса, тех, что кажутся мне наиболее знаменательными. Первый эпизод связан с именем Канта. Философ поставил перед собой проблему, по сути своей близкую той, что старался разрешить Сервантес: между словами и действительностью лежит бездонная пропасть, и тот, кто переступит черту, низвергается в пустоту, становится безумным. Притягательной силе бездны можно противопоставить лишь одно средство, в эстетике оно зовется иронией, в более

широком плане — философией. И первая и вторая — героическое благоразумие («sagesse»), движение по канату, натянутому над пустотой. В творчестве Канта ноуменальная реальность, реальная реальность, — то же самое, что замки для Дон-Кихота. Это область, недоступная разуму: «вещь в себе» охраняется четырьмя колдунами, четырьмя антиномиями, которые сводят с ума философов, как мудрый Мерлин несчастного Дурандарта{138}.

Для Канта диалектика была логикой иллюзий. Но смирение не отнесешь к разряду добродетелей философов, и Гегель превращает логику иллюзий в метод, разрушающий антиномии и производящий истины. Каждое суждение, говорит он, есть антиномия, так как несет в себе противоречие, но эта отрицательность положительна, ведь в ней кроется ее собственное отрицание. Согласно диалектике, «человек созерцает себя в другом», отрицающем его. Через это отрицание он утверждает себя и познает как человека: он то, что не есть другой. Через отрицание человек овладевает «вещью в себе» и превращает ее в идею, инструмент, творение, историю: дает ей смысл. История — момент Духа, а человек — передатчик смысла. Маркс делает следующий шаг, но в ином направлении. Гегель понимал орудия и труд как воплощение идеи, как отрицания, превращенные в действие; Маркс утверждает, что идея есть абстрагированная работа; история выступает не как отражение идеи, а как отражение общественной работы. Задача покончить с «вещью в себе» и преобразовать ее в значение выпадает на долю не идеи, а промышленности: труда и трудящихся. Повторю еще раз: смысл всему дает человек. И еще раз: он делает это в той мере, в какой принадлежит истории. Таким образом, мировоззрение нового времени, будь то идеализм или материализм, видит всеобщий смысл в человеке. Значение же человека узнается в истории. Магическим мостом между словом и вещью, тем принципом, что заменяет древнюю аналогию, стала история. Гегель заявил об этом с изумительной ясностью: диалектика есть метод лечения разногласий. Отрицание, будучи утверждением, зарубцовывает рану.

Другие философы XIX века разными путями приходят к сходным утверждениям: смысл эволюции есть человек. Или, говоря языком Дарвина, человек есть тот момент эволюции, в котором она наконец познает самое себя. Происходит перевоплощение научной теории преклонения перед историей: природная эволюция воспринимается как синоним прогресса, а мерилом этого прогресса становится расстояние, отделяющее человека от животного, цивилизованное существо от дикаря. Ницше был выразителем инакомыслящих: в противовес

представлению о времени и об истории как о бесконечном движении вперед он провозгласил идею вечного возвращения. Объявляя о смерти Бога{139}, разоблачал неразумность мира и его мнимого царя — человека. И как поэт Ницше тоже был философом. Он поддался двойному — поэтическому и философскому — соблазну стать пророком и предвестил явление совершенного или «законченного нигилиста», в чьей фигуре будут воплощены бессмысленность бытия, пустота существования, которые в конце концов разрушат его же противоположность: сверхчеловека. Эволюция, революция, ниспровержение — в трех этих словах сконцентрирована мудрость нового времени.

Царство субъективности начиналось критикой пророков; но в наивысшей точке своего развития субъективность сама преобразилась в пророчество и возвестила пришествие трех явлений, различных, но близких по смыслу: республики равных, бесконечного прогресса и царства сверхчеловека. Каждое из этих пророчеств по сути своей было критикой, иными словами, каждое из них было отражением критического духа, а их осуществление требовало активного вмешательства критики. Действительно, пролетарская революция, отбор видов и ниспровержение ценностей — явления критического порядка: они отрицают одно, чтобы утвердить другое. Расхождение с античностью весьма велико: аналогия созидает по принципу единства или соответствия противоположностей; критика осуществляется через уничтожение одного из крайних полюсов. Но то, что мы уничтожаем силой рассудка или власти, неизбежно возникает вновь и принимает форму критики самой критики. Наступающая ныне эпоха будет эпохой бунта упраздненных реальностей. Мы переживаем возврат времен.

И возврат времен, и универсальный бунт, что происходят на наших глазах, сначала проявились в искусстве. С момента зарождения современное искусство было искусством критикующим; его окрашенный страстью реализм был не столько верным портретом, сколько критикой реальности. Но с приходом символизма поэты и прозаики, не отказываясь от критики мира и людей, вводят в свои произведения критику языка, критику поэзии. Речь идет, как я уже отмечал, не о разрушении языка, а о воздействии на него, о стремлении открыть оборотную сторону языка, знаков. То же самое происходит в других видах искусства, и нет надобности вспоминать череду превращений, которые претерпели музыка, живопись и скульптура. Однако, чтобы проиллюстрировать мои соображения, приведу один пример. Прошлой весной я ходил по залам ретроспективной выставки

Ричарда Гамильтона{140} в Галерее Тейт, и меня поразила и восхитила одержимость художника тем, что один из критиков назвал «обратным негативом». В одном из своих творений Гамильтон с помощью тонов, наложенных на узкие стеклянные пластинки, показывает зрителю путь от того, что мы называем «лицом», к тому, что мы называем «изнанкой». Пластическая и поэтическая игра, достойная Льюиса Кэрролла. Не случайно ведь имя Кэрролла зазвучало в разговорах о живописи. Вся современная живопись есть одновременно язык и критика этого языка. Картина представляет собой систему соответствий, значений и знаков, и каждая картина выступает и как анализ, и как критика себя самой. Современное искусство есть критика значения и попытка показать оборотную сторону знаков.

В последние годы два движения сотрясают Запад: революция тела и бунт молодежи. Оба они по истокам и сути своей близки революции в искусстве. По истокам? Оба движения можно назвать выражением или, лучше, взрывом подземного течения, которое зарождается с Уильямом Блейком и английскими и немецкими романтиками, ярко проявляется в XIX веке в произведениях таких поэтов, как Рембо и Лотреамон, вспыхивает в сюрреализме и сейчас, смешавшись с другими течениями, распространяется по всей планете. По сути? Оба движения, особенно революция тела, стремятся повернуть обратной стороной знаки, определяющие нашу цивилизацию: тело и душа, настоящее и будущее, наслаждение и труд, воображение и действительность. Чтобы показать, в чем смысл этого процесса, позволю себе вновь обратиться к Данте. В мире Данте время — прошедшее, настоящее и будущее — впадает в вечность. Так, в одном из самых впечатляющих эпизодов «Ада»{141} Фарината делли Уберти открывает поэту тайну: после Страшного Суда грешники будут лишены своей единственной привилегии — двойного зрения. И вот в чем причина: они не смогут предсказывать будущее, потому что будущего больше не будет. Мысль ужасная, невообразимая для современных людей: история, мораль и политика Запада с момента зарождения новой эпохи опираются на сверхоценку будущего. Цивилизация прогресса поместила свои геометрические райские сады не в иной мир, а в завтрашний день. Время прогресса, техника и труд есть будущее; время тела, время любви и время поэзии — сегодня. Первое — накопление, второе — трата. Революция тела (следовало бы сказать — возрождение тела) вытеснила будущее. Изменение знаков — изменение времен.

В поэме Данте сошествие в подземный мир предшествует восхождению в рай; мы знаем, что впереди у нас нет никакого рая

ни по окончании истории, ни в ином мире. Поднимаясь вверх и спускаясь вниз, мы путешествуем по рассыпающемуся настоящему — исчезающей неизбежности.

Многие зададут себе вопрос: можно ли строить что-то на зыбучих песках настоящего? А почему бы и нет? Китайская цивилизация строилась по модели мифического прошлого, столь же вымышленного, как вечность средневекового христианства или будущее XIX века. Любое время ирреально, любое неприкосновенно: никому не дано коснуться завтрашнего дня, никто не может коснуться сегодняшнего. Любая цивилизация — метафора времени, один из вариантов изменения. Преимущество, которое несет в себе «сейчас», могло бы, пожалуй, примирить нас с той реальностью, что религия прогресса с не меньшим усердием, чем древние религии, попыталась скрыть и замаскировать: со смертью. Время любви — это время тела, но, видя любимое нами тело, мы видим также и его смерть (иначе мы бы его не любили). Тело желаемое и тело, испытывающее желание, чувствуют свою смертность; в настоящем любви, именно в силу его напряженности, заключено знание о смерти. Почему не вообразить цивилизацию, где люди, наконец способные без страха принять идею своей смертности, прославляли бы союз жизнь / смерть и видели бы в нем не два враждебных друг другу начала, но единую реальность? «Сейчас» — метафора изменения — разрушает прошлое и будущее, тем самым разрушает и себя. Разрушаясь, время переходит не в безмерную вечность, а в такую же безмерную длительность жизни.

Каждая эпоха выбирает свое собственное определение человека. Думаю, определение, выработанное нашим временем, таково: человек — передатчик символов. Среди этих символов есть два, начало и конец человеческого языка, его цельность и распад: объятие тел и поэтическая метафора. В первом символе — слияние ощущения и образа, фрагмент, ставший шифром всеобщности, всеобщность, расцепленная в ласках, которые превращают тела в источник мгновенных соответствий. Во втором — слияние звука и значения, союз явленного и чувственного. Поэтическая метафора и эротическое объятие — примеры мгновенного, почти совершенного совпадения между одним символом и другим, примеры того, что мы называем аналогией и чье подлинное имя — счастье. Такой миг — лишь смутное предсказание, предчувствие других, более редкостных и всеохватных мгновений: созерцания, освобождения, полноты, пустоты… Все эти состояния, от самых доступных и часто повторяющихся до самых сложных и совершенных, имеют нечто общее: умение отдаться, довериться течению, принести в дар свое

«я», а если нужно — и вовсе забыть о нем. Длится ли такое мгновение век или секунду, оно безмерно. Это единственный, доступный всем людям рай, доступный при условии, что они забудут о себе самих. Мгновение величайшего сосредоточения и величайшего расслабления: мы — сверкание разбитого стекла, на которое пал луч полуденного солнца, мы — трепет темной травы под ногами, мы — скрип дерева в холодную ночь. Мы ничтожны, и все-таки нас принимает в свои объятия всеобщность, мы — знак, который кто-то подает кому-то, мы — канал передачи, через нас текут одни языки, и наше тело переводит их в другие. Двери открываются настежь: человек возвращается. Мир символов — это и мир чувств, ощущений. Лес значений — место примирения.

# Перевод: словесность и дословность [33]

Выучиться говорить — значит выучиться переводить: когда ребенок спрашивает у матери, что значит то или иное слово, он хочет, в сущности, чтобы она перевела на его язык непонятное сочетание звуков. В этом смысле перевод в пределах одного языка ничем принципиально не отличается от перевода с одного языка на другой, и детский опыт повторяется в истории любого народа: даже племя, затерянное в самой глухой глуши, должно будет рано или поздно соприкоснуться с наречием неизвестного ему племени. Удивление, негодование, ужас или веселое недоумение, которое мы испытываем при звуках неведомого языка, незамедлительно преображается в сомнение, относящееся к тому языку, на котором мы изъясняемся. Речь утрачивает свою всеобщность, выявляет себя во множественности языков, причем все они чужды и непонятны друг другу. В прошлые времена перевод рассеивал такого рода сомнение: если нет всеобщего языка, то языки хотя бы образуют всеобщее содружество, в пределах которого они, преодолевая определенные трудности, достигают взаимоосмысления и взаимопонятности. И они взаимопонятны, поскольку на разных языках люди всегда говорят одно и то же. Всеобщность духа оказалась ответом на вавилонское смешение: языков много, смысл один. Паскаль во множественности религий усматривал доказательство истинности христианства; на разнообразие языков перевод отвечал идеалом всеобщности понимания. Таким образом, перевод был не только еще одним доказательством единства духа, но и его гарантией.

Современная эпоха покончила с этим убеждением. Открыв для себя заново бесконечное разнообразие темпераментов и страстей, при виде многого множества обычаев и общественных установлений человек перестал узнавать себя в других людях. До той поры дикарь был исключением из правила, исключение следовало устранить, а посему дикаря обращали в христианство либо уничтожали, в ход пускались купель и меч; дикарь, появляющийся в гостиных XVIII века, — существо новой породы и, даже при совершенном владении языком своих амфитрионов, воплощает неустранимую чужеродность. Не обращать в христианство его надобно, а изучать и обсуждать; своеобразие его воззрений, простота обычаев и даже неистовство страстей — доказательство тому, что крещение и христианизация — безумие

и тщета, а то и злое дело. Смена курса: религиозный поиск всеобщей тождественности уступает место интеллектуальной пытливости, стремящейся обнаружить расхождения не менее всеобщие. Чужеродность перестает быть отклонением и становится нормативной. Ее нормативность парадоксальна и поучительна: дикарь — воплощение тоски цивилизованного человека, его другое «я», его утраченная половина. Перевод отражает эти изменения: процесс направлен уже не на то, чтобы доказать конечную тождественность всех людей, а на то, чтобы передать их особенности. Прежде цель перевода состояла в том, чтобы выявить черты сходства вопреки всем различиям; отныне становится ясно, что различия неодолимы, и несущественно, о чьей чужеродности речь — дикаря ли, нашего ли соседа.

Во время одного путешествия доктору Джонсону{142} пришла в голову мысль, выражающая очень точно новое отношение к предмету: «A blade of grass is always a blade of grass, whether in one country or another. Men and women are my subjects of inquiry: het us see how these differ from those we have left behind».[34] Во фразе доктора Джонсона заключено два смысла, и каждый предопределяет один из двух путей, по которым устремится современность. Первый смысл фразы — в отчуждении человека от природы, отчуждении, которое преобразится в противостояние и борьбу: отныне у человека другая задача — не спасаться от природы, а покорять ее; второй смысл фразы подразумевает взаимоотчуждение между людьми. Мир перестал быть миром в прежнем смысле слова, когда он составлял неделимое целое, теперь мир распадается на природу и культуру; культура же в свой черед дробится на ряд культур. Множественность языков и человеческих сообществ: каждый язык — своеобразное видение мира, каждая цивилизации — своеобразный мир. Солнце, воспеваемое в ацтекском эпосе, отличается от солнца из египетского гимна, хотя светило то же самое. В течение двух с лишним столетий вначале историки и философы, затем антропологи и лингвисты накопили немало доказательств тому, что между индивидуумами, обществами, эпохами существуют неустранимые различия. Глубокая межа, лишь ненамного уступающая глубиною той, которая пролегает между природой и культурой, отделяет первобытного человека от цивилизованного; но ведь и сами цивилизации разнообразны и разнородны. Внутри каждой различия оживают: языки, которыми мы пользуемся для общения, опутывают нас невидимой сетью звуков и значений, так что каждая национальность оказывается в плену у собственного языка. Но размежевание происходит и внутри каждого языка в зависимости от исторических эпох, общественных классов,

поколений. Что же касается отношений между отдельными индивидуумами, принадлежащими к одному и тому же сообществу, каждый заживо замурован в собственном «я».

Все это должно было бы обескуражить переводчиков. Ничего подобного: срабатывает некая дополнительная и прямо противоположная тенденция, в силу чего переводов делается все больше и больше. Причина этого парадокса вот в чем: с одной стороны, перевод устраняет различия между языками; с другой стороны, отчетливей их выявляет: благодаря переводу мы узнаем, что наши соседи говорят и думают не так, как мы. На одном полюсе мир представляется нам скопищем разнородностей; на другом — грудой текстов, лишь немногим отличающихся друг от друга: переводы переводов переводов. Каждый текст уникален и одновременно является переводом другого текста. Ни один текст не является вполне оригинальным, ибо речь по сути своей уже перевод: во-первых, потому, что нужно перевести в слова мир несловесный, а затем потому, что каждый знак и каждая фраза суть переводы другого знака и другой фразы. Но это рассуждение можно вывернуть наизнанку, причем силы оно не утратит: все тексты оригинальны, поскольку в каждом переводе есть отличительные черты. Каждый перевод в какой-то мере чье-то творение и как таковое является уникальным текстом.

Открытия антропологии и лингвистики выносят смертный приговор не переводу, а некоему примитивному представлению о переводе. А именно переводу дословному, который мы по испаноязычной традиции именуем — весьма выразительно — рабским. Я не утверждаю, что дословный перевод невозможен, я утверждаю, что это вообще не перевод. Это всего лишь подспорье для чтения текста на иностранном языке, состоящее, как правило, из цепочки слов. Нечто приближающееся скорее к словарю, чем к переводу, ибо перевод всегда процесс литературный. Во всех случаях, не исключая и те, когда необходимо передать только смысл, как в научных трудах, при переводе неизбежно приходится преобразовывать подлинник. Такого рода преобразования всегда носят литературный характер, иными и быть не могут, ибо всякий перевод есть процесс, использующий те два выразительных средства, к которым, по Роману Якобсону{143}, сводятся все литературные приемы, а именно метонимию и метафору. Подлинный текст никогда не воспроизводится (да оно и невозможно) на другом языке; тем не менее подлинник всегда присутствует в переводе, ибо перевод постоянно, хоть и неявно, либо напоминает о подлиннике, либо превращает элементы подлинника в те словесные объекты, которые воспроизводятся в переводном тексте, пусть и приближенно, — в метонимии или в

метафоры. И та и другая, в отличие от простого изложения смысла иноязычного текста и от парафразы, являются строгими формами и не враждуют с точностью: первая есть косвенное описание, вторая — словесное уравнение.

Категоричнее всего говорилось и говорится о непереводимости поэзии. Странная категоричность, если вспомнить, что многие из лучших стихотворных произведений любой западной литературы — переводы, и многие из этих переводов — творения великих поэтов. В написанной несколько лет назад книге критик и языковед Жорж Мунен[35]{144} заметил: в подавляющем большинстве исследований допускается, хоть и неохотно, что денотативные значения текста переводимы; зато все почти единодушно сходятся на том, что коннотативные значения переводу не поддаются. Творимая из отзвуков, отсветов и соответствий между звуком и смыслом, поэзия представляет собою переплетение коннотаций, а посему непереводима. Сознаюсь, мысль эта для меня неприемлема, и не только потому, что вступает в противоречие с моим убеждением во всеобщности поэзии, но и потому, что основывается на ошибочном представлении о том, что такое перевод. Не все придерживаются моего образа мыслей, и многие современные поэты утверждают, что поэзия непереводима. Может статься, ими движет непомерная любовь к слову как материалу; может статься, они запутались в силках субъективности. Силки эти гибельны, о чем нас предупреждает Кеведо: «Зерцало вод над бездной роковой, где я ловил влюбленно образ свой…» Пример такой упоенности словом можно найти у Мигеля де Унамуно, в одном из своих лирико-патриотических всплесков он пишет:

> Авила, Ма́лага, Ка́серес,
> Ха́тива, Ме́рида, Ко́рдова,
> Сьюдад-Родриго, Сепу́льведа,
> Убеда, Аре́вало, Фро́миста,
> Сума́ррага, Саламанка,
> Туре́гано, Сарагоса,
> Ле́рида, Самаррамала,
> вы — имена в полном смысле слова,
> свободные, неотъемлемые, всегда в строю,
> непереводимая сердцевина испанского языка.[36]

*Непереводимая сердцевина* (а ведь первое значение слова tuétano — костный мозг!) испанского языка — метафора нелепая (язык и костный мозг?), но вполне переводимая и отсылающая ко всеобщему опыту. Многие и многие поэты прибегали к тому же

риторическому приему, разве что набор слов другой, а чувство и смысл сходны. Любопытно, однако же, что непереводимая суть Испании сводится к перечню римских, арабских, кельтиберских и баскских названий. Не в меньшей мере любопытно и то, что Унамуно переводит на испанский язык название каталонского города Льейды (Ле́рида). А самое странное то, что эпиграфом к своему стихотворению Унамуно сделал четверостишие Виктора Гюго{145}, не заметив, что тем самым опровергает свое положение о непереводимости этих названий:

> Et tout tremble, Yrun, Coimbre,
> Santandez, Almodovar,
> sitót qu'on entend le timbre
> des cymbales de Bivar.[37]

И на испанском языке, и на французском смысл и чувство одни и те же. Поскольку географические названия, как правило, не переводятся, Гюго ограничивается тем, что повторяет их в испанской форме, даже не пытаясь офранцузить. Прием оказывается действенным, поскольку слова эти, воспринимающиеся вне каких бы то ни было значений, превратившиеся в слова-бубенцы, поистине в мантры, во французском тексте звучат еще страннее, чем в испанском… Переводить очень трудно, ничуть не легче, чем писать более или менее оригинальные тексты, но все-таки возможно. Стихотворения Гюго и Унамуно доказывают, что коннотативные значения можно сохранить, если поэту-переводчику удастся воспроизвести словесную ситуацию, поэтический контекст, в который они вмонтированы. Уоллес Стивенс{146} дал нам нечто вроде обобщающего образа этой ситуации в следующих великолепных строках:

> …the hard hidalgo
> Lives in the mountainous character of his speech;
> And in that mountainous mirror Spain acquires
> The knowledge of Spain and of the hidalgo's hat —
> A Seeming of the Spaniard, a style of life,
> The invention of a nation in a frase…[38]

Речь оборачивается пейзажем, а пейзаж этот в свою очередь — тоже некое творение ума, метафора целой нации либо отдельного человека. Словесная топография, в которой все становится предметом сообщения, все оказывается переводом:

фразы — горная цепь, а горы — знаки, идеограммы определенной цивилизации. Но игра словесных отзвуков и соответствий не только головокружительна, в ней заведомо таится опасность. Мы со всех сторон окружены словами, и наступает миг, когда мы в смятении ощущаем мучительную странность: оказывается, живем-то мы в мире названий, а не в мире вещей. Странность обладания именем:

> Средь тростников, под сумеречным небом
> как странно, что зовусь я Федерико![147]

Этот опыт — также опыт всеобщий: Гарсиа Лорка ощутил бы такую же странность, если б звался Томом, Жаном или Хуан-Цы. Утратить имя для человека — все равно что утратить тень; быть всего лишь именем — значит быть всего лишь тенью. Упразднение связей между предметом и его названием вдвойне непереносимо: либо смысл улетучится, либо предмет исчезнет. Мир значений в чистом виде также неприютен, как мир предметов без осмысления — без названий. Благодаря речи мир становится обитаемым. Вслед за мигом, когда ошеломленно ощущаешь, как странно зваться Федерико либо Су Ши[148], сразу же наступает миг, когда творишь новое название, новое имя, являющееся в каком-то смысле переводом прежнего: это метафора либо метонимия — имя не произнесено, но прозвучало.

Последнее время, по всей видимости из-за засилья лингвистики, заметна тенденция сводить на нет литературно-художественную по сути природу перевода. Нет, никакой науки о переводе нет и быть не может, хотя научный подход к проблемам перевода возможен и необходим. Подобно тому как литература (словесность) является особой функцией речи, перевод является особой функцией литературы (словесности). А машинный перевод? Когда машины начнут переводить в подлинном смысле слова, они будут осуществлять литературно-художественный процесс; они будут заниматься тем родом деятельности, которым занимаются сейчас переводчики, — словесностью. Перевод — задача, при выполнении которой необходимый уровень лингвистических познаний есть нечто само собою разумеющееся, решающим же оказывается инициатива переводчика, независимо от того, машина ли это, «запрограммированная» человеком, или человек, обложившийся словарями. В подтверждение этих истин послушаем, что говорит Артур Уэйли[149]: «A French scholar wrote recently with regard to translators: "Qu'ils s'effacent derrière les textes et ceux-ci, s'ils ont été vraiment compris, parleront d'eux-mêmes". Except in the rather rare case of plain concrete statements such as

"The cat chases the mouse" there are seldom sentences that have exact word-to-word equivalents in another language. It becomes a question of choosing between various approximations… I have always found that it was I, not the texts, that had to do the talking».[39] К таким словам добавить нечего.

В теории стихи следовало бы переводить только поэтам; в действительности лишь немногие поэты оказываются хорошими переводчиками. Причина в том, что почти всегда чужое стихотворение для поэта — лишь исходный пункт, чтобы написать собственное. Хороший переводчик движется в противоположном направлении: для него конечный пункт — стихотворение, подобное — поскольку о тождестве речи быть не может — стихотворению в подлиннике. Он отклоняется от оригинала лишь затем, чтобы к нему же приблизиться. Хороший переводчик поэзии — это переводчик, который к тому же является поэтом, как Артур Уэйли; либо же поэт, который к тому же является хорошим переводчиком, как Нерваль{150}, когда он перевел первую часть «Фауста». В других случаях Нерваль писал подражания — великолепные и воистину оригинальные — Гете, Рихтеру и другим немецким поэтам. «Подражание» — близнец перевода: они схожи, но путать их не следует. Они как Жюльетта и Жюстина, две сестрицы из романов де Сада… Причина тому, что многие поэты неспособны переводить стихи, не из разряда чисто психологических, хотя самовлюбленность какую-то роль здесь играет; нет, причина тому функциональна по природе: поэтический перевод, как я сейчас намереваюсь доказать, — процесс, аналогичный процессу поэтического творчества, но только совершается он в обратном направлении.

Во всяком слове содержится множество потенциальных значений; когда слово соединяется с другими и образуется фраза, одно из этих значений актуализируется и становится главенствующим. В прозе актуализируется, как правило, одно-единственное значение, в то время как для поэзии, о чем часто говорилось и говорится, одною из характерных черт, а может быть, и главной является сохранение множественности значений. В действительности же все дело в одном общем свойстве языка; в поэзии это свойство выявляется особенно отчетливо, но оно срабатывает также и в разговорной речи, и даже в прозе. (Кстати, вот подтверждение тому, что проза, в строгом смысле слова, в реальности не существует: она лишь потребность мысли и существует в идее.) Критики много рассуждали об этой особенности поэзии, и впрямь приводящей в замешательство, но не заметили, что своего рода подвижности и неразграниченности значений сопутствует еще одна особенность, не менее

ошеломляющая: неподвижность знаков. Поэзия коренным образом преображает речь, причем в направлении обратном тому, которое избирает проза. В одном случае подвижности знаков соответствует тенденция фиксировать лишь одно значение; в другом — множественности значений соответствует фиксированность знака. Так вот, язык — система подвижных знаков, и притом до некоторой степени взаимозаменяемых: вместо одного слова можно подставить другое и любую фразу можно пересказать (перевести) с помощью другой. Можно было бы сказать, в пародийное подражание Пирсу{151}, что значение слова — это всегда другое слово. В доказательство достаточно напомнить, что всякий раз, когда мы спрашиваем: «Что значит эта фраза?» — нам отвечают другой фразой. Так вот, едва лишь мы вступаем в мир поэзии, слова утрачивают и подвижность, и взаимозаменяемость. Смыслы стихотворения множественны и изменчивы; слова того же стихотворения уникальны и незаменимы. Подставить на их места другие — значит разрушить стихотворение. Поэзия, притом что остается фактом речи, есть вторжение в запредельность речи.

Поэт, погруженный в движение языковой стихии, в непрестанное перемещение ее частиц, выбирает определенное слово, либо же сами слова выбирают поэта. Складывая эти слова в определенном порядке, он выстраивает поэтическое произведение — словесный объект, состоящий из знаков, каждый из которых невозможно ни заменить, ни переместить. Для переводчика исходная точка не речь в движении, являющаяся сырьем для поэта, но фиксированная речь поэтического произведения. Речь замороженная — и тем не менее абсолютно живая. Процесс перевода противоположен процессу поэтического творчества: задача не в том, чтобы из подвижных знаков сотворить недвижную структуру текста, а в том, чтобы разобрать эту структуру на составные части и тем самым снова привести в движение знаки, вернуть их речи. До этого момента переводчик занят тем же, чем заняты читатель и критик: чтение во всех случаях — перевод, критика во всех случаях, для начала по крайней мере, — толкование, интерпретация. Но чтение — перевод внутри одного языка, а критика — свободный пересказ поэтического произведения или, точнее, переложение. Для критика поэтическое произведение — исходная точка для создания иного текста, его собственного, в то время как переводчик на другом языковом материале и с другими знаками должен сотворить поэтическое произведение, сходное с подлинным. Таким образом, на втором этапе процесс перевода параллелен процессу поэтического творчества, но коренное

различие между ними состоит в том, что поэт, когда пишет, не знает, какими будут его стихи; переводчик же, когда переводит, знает, что его стихи должны быть воспроизведением тех, которые лежат у него перед глазами. На обоих этапах перевод — процесс, параллельный процессу поэтического творчества, но совершающийся в обратном направлении. Переводчик знает, что его стихи не копия подлинника, а его подобие, созданное из другого материала. В идеале цель поэтического перевода, по исчерпывающе точной формуле Поля Валери, состоит в том, чтобы оказывать то же самое воздействие другими средствами.

Перевод и творчество — близнецы. С одной стороны, как доказывает пример Бодлера и Паунда{152}, перевод во многих случаях неотличим от творчества; с другой стороны, поэтический перевод и поэтическое творчество постоянно переливаются друг в друга, непрерывно взаимообогащаются. Великим периодам расцвета западной поэзии со времени ее зарождения в Провансе до наших дней всегда предшествовало либо сопутствовало скрещивание между различными поэтическими традициями. Такого рода скрещивание совершается то благодаря переводам, то благодаря подражаниям. С этой точки зрения историю европейской поэзии можно представить себе как историю взаимопроникновения различных традиций, составляющих то, что называется западной литературой; мы уж не говорим ни о роли арабской поэзии в провансальской лирике, ни о роли хайку и китайской поэзии в поэзии современной. Критики изучают различные «влияния», но термин этот двусмыслен; разумнее было бы рассматривать западную литературу как некое единое целое, в котором ведущую роль играют не национальные традиции — английская, французская, португальская, немецкая поэзия, — но стили и направления. Ни одно направление, ни один стиль никогда не были только «национальными», это относится даже и к так называемому художественному национализму. Все стили всегда были межъязыковыми: Донн ближе к Кеведо, чем к Вордсворту; сродство между Гонгорой и Марино{153} очевидно, в то время как ничто, кроме языка, не роднит Гонгору с архипресвитером из Иты{154}, который в свой черед временами напоминает Чосера{155}. Стиль — всегда явление коллективное, стили кочуют из языка в язык; произведение всегда уходит корнями в собственную словесную почву, оно всегда единично… Единично, но не отъединено: каждое произведение рождается и живет во взаимосвязи с другими произведениями, написанными на других языках. Таким образом, ни множественность языков, ни уникальность произведений не приводит ни к безнадежной разнородности, ни к путанице; напротив того, создается некий

мир взаимосвязей, созданный из противоречий и соответствий, сближений и расхождений.

В каждый период европейские поэты — а теперь и поэты американского континента в обеих его частях — пишут одно и то же поэтическое произведение на разных языках. Любой из его вариантов оказывается при этом произведением оригинальным и со своими особенностями. Разумеется, синхронность тут не идеальная, но достаточна небольшая временная дистанция, и мы замечаем, что слушаем концерт и что оркестранты, играющие на различных инструментах и при этом не руководимые дирижером и не считывающие с нот, создают коллективное произведение, в котором импровизация неотделима от перевода, а самобытность от подражания. Порою один из музыкантов исполняет вдохновенное соло; через некоторое время мелодию подхватывают остальные, вводя при этом вариации, изменяющие первоначальный мотив до неузнаваемости. В конце прошлого века французская поэзия пленила и взбаламутила Европу сольной партией, которую начал Бодлер и доиграл до конца Малларме. Латиноамериканские «модернисты» в числе первых восприняли эту новую музыку; начав с подражания, они освоили ее, видоизменили и передали Испании, а та в свой черед снова ее воссоздала. Чуть позже англоязычные поэты совершают нечто подобное, но в другой инструментовке, тональности и tempo. Их версия строже и критичней, в центре внимания оказывается не Верлен, а Лафорг{156}. То обстоятельство, что именно Лафорг занимает особое место в англо-американском модернизме, позволяет объяснить точнее характер этого движения, сочетавшего в себе одновременно и символизм, и антисимволизм. Паунд и Элиот, идя в этом смысле по стопам Лафорга, вводят в символизм критику символизма, подшучивают над тем, что сам Паунд именует funny symbolist trappings{157}.[40] Благодаря этой позиции, критической по сути, англоязычные поэты вскоре оказались подготовлены к тому, чтобы создавать произведения не модернистски «современничающие», а современные, и таким образом Уоллес Стивенс, Уильям Карлос Уильямс{158} и другие приступили к новому соло нынешней англо-американской поэзии.

Счастливая судьба Лафорга в английской и испаноязычной поэзии — пример взаимозависимости между творчеством и подражанием, между переводным и оригинальным произведениями. Влияние французского поэта на Элиота и Паунда общеизвестно; гораздо меньше известно, если вообще известно, то, какое влияние он оказал на поэтов латиноамериканских. В 1905 г. аргентинец Леопольдо

Лугонес{159}, один из величайших и наименее изученных поэтов из всех писавших на нашем языке, опубликовал сборник стихов «Сумерки в саду», где впервые в испаноязычной поэзии появляются характерные лафорговские черты: ирония, столкновение между разговорным языком и литературным, необузданная образность, играющая на сопоставлении абсурдности города с абсурдностью природы, представленной в виде гротескной матроны. Такое впечатление, словно иные из стихотворений сборника писались по воскресеньям, в «dimanches bannis de l'Infini»,[41]{160} которые были характерны для образа жизни латиноамериканской буржуазии конца века. В 1909 г. Лугонес публикует «Лунный календарь чувств»; книга эта, хоть и написанная в подражание Лафоргу, оказалась одной из самобытнейших книг своего времени, и в наши дни ее все еще можно читать с удивлением и с наслаждением. Влияние «Календаря чувств» на латиноамериканских поэтов было огромным, но самым благотворным и действенным оно оказалось для мексиканца Лопеса Веларде{161}. В 1919 г. Лопес Веларде публикует «Беспокойство», важнейшую книгу латиноамериканского «постмодернизма», который можно было бы назвать нашим антисимволистским символизмом. Два года спустя Элиот напечатал «Prufrock and other observations».[42] В Бостоне Лафорг — протестант, недавний выпускник Гарварда, в Сакатекасе Лафорг — католик, сбежавший из семинарии. Эротика, кощунства, юмор и, как говорил Лопес Веларде, «потаенная ретроградная грусть». Мексиканский поэт умер вскоре после этого, в 1921 году, в возрасте 33 лет. Его творческий путь завершается там, где начинается элиотовский… Бостон и Сакатекас — соседство двух этих названий вызывает у нас улыбку, словно оно выдумано Лафоргом, которому нравилось сочетать несочетаемое. Почти в одно и то же время два поэта, даже не подозревающие о существовании друг друга, на разных языках создают два несхожих меж собою и в равной степени самобытных перепева стихотворений, которые за несколько лет до того написал еще один поэт на еще одном языке.

*Кембридж, 15 июня 1970*

# О Пастернаке [43]

В годы минувшей войны я впервые (кажется, благодаря Виктору Сержу) прочитал несколько стихотворений Пастернака. Позднее в руки мне попали другие стихи, том рассказов и эссе и, главное, автобиографическая книга «Охранная грамота». Я прочитал все это, и у меня возникло впечатление, что русский поэт предлагает читателю не столько произведение, сколько эстетику, то есть размышление о произведении. Естественно, его стихи — произведения (и из самых высоких в современной русской поэзии), но тогдашние переводы лишь в некоторой мере позволяли судить об их качестве. «Охранная грамота», напротив, поставила меня лицом к лицу с духом пламенным и сдержанным, с подлинным и большим поэтом, хотя стихи его и были мне недоступны. Много лет спустя появился «Доктор Живаго». Предчувствие меня не обмануло. Я читал эту книгу так, как уже давно не читал ни одной художественной вещи. Закрыв ее, закончив чтение, сказал себе: «Отныне и навеки Живаго, Лариса и Антипов будут жить со мной; они более реальны для меня, чем большинство людей, с которыми я здороваюсь на улице». Обещанное «Охранной грамотой» сбылось.

Неделю назад газеты сообщили, что Борису Пастернаку присуждена Нобелевская премия. Это меня не обрадовало. Мне казалось, что разбивалось что-то очень хрупкое, предавалась незримая дружбы. Боялся я и другого. То, что случилось позднее, подтвердило мои опасения. Живаго и Лариса, их любовь и страдания, их самые сокровенные слова и мечты, превратились в «аргументы» — «за» либо «против» той или иной тенденции. Поэтическая сопричастность обернулась политической громогласностью, тайна, доверенная искусству, дала почву для идеологических обвинений. Художественное произведение было низведено до уровня сектантского памфлета. Лариса пропадает в концлагере, пропаганда оскверняет ее могилу и швыряет горсть праха этой женщины в лицо противнику. А тот отвечает плевками и бранью. Книга, предсказанная смутной прозой «Охранной грамоты», вымоленная и означенная столькими восхитительными стихотворениями, книга, написанная как завещание и акт веры, книга, в которой речь идет о самой нашей жизни, потому что она непревзойденное объяснение стона, плача и поцелуя, — эта книга превращена в еще один эпизод «холодной войны». Таково духовное состояние современного общества. Итак, дальше.

Роман Пастернака не есть произведение «сторонника», или «приверженца», чего-либо. Это не обвинение и не защита. Это

воспоминание о любимых тенях и воссоединение с ними, воскрешение тех страшных лет. (В стихотворении, написанном в 1921 году, Пастернак говорит: «Мы были людьми. Мы эпохи».) И в то же время это размышление, раздумье о смысле тех жизней, о смысле тех лет. Воспоминание, воскрешение, размышление — ни одно из этих слов не имеет полемического привкуса, ни одно из них не намекает на сегодняшние распри, в них поэзия, философия, религия. Но подобная позиция сама по себе является вызовом: современные боги — государство, партия — недоверчивы, все, что не вращается на их орбите и желает существовать независимо, вызывает подозрения и должно быть уничтожено. Если ты хочешь остаться в стороне, говорит современная диалектика, ты уже тем самым принимаешь чью-то сторону. Подобное неуважение к действительности, подобный софизм могут обмануть людей, но действительность не изменяют. Произведение искусства не боеснаряд, оно не должно служить ни тем, ни этим. Я понимаю, что роман Пастернака почти непреднамеренно воплотил в себе и величие, и ужас — два эти слова не исключают, а лишь дополняют друг друга — советской системы. Но, что гораздо важнее, он явился критикой, также невольной, «духа системы» и в этом смысле критикой тоталитарности современного мира.

Современное общество представляет собой совокупность систем, каждая из которых несовершенна и каждая из которых претендует на мировую гегемонию. Одна хочет пожрать другую, как сказал бы Мачадо. Системы противопоставляют одну половину человечества другой, одну половину населения другой; и в каждом сознании также сосуществуют две половины, два получеловека, которые противоборствуют между собой, так как оба считают себя целым и единственным человеком. В результате образуется пустота: мы начинаем отрицать самих себя. «Дух системы» означает преклонение перед разобщенностью. Его плоды — охваченная раздором планета, разделенный на части человек, фрагмент человека. Система жаждет половинчатую правду провозгласить правдой всеобщей, а добиться этого можно лишь одним способом — отвернуться от неугодной половины действительности. Подлинная универсальность состоит в признании конкретного существования других людей, в приятии их, пусть и отличных от нас; абстрактная универсальность жаждет упразднить других. Дух системы — абсолютизм.

«Властители ваших душ, — говорит доктор Живаго партизану Ливерию, — грешат поговорками, а главную забыли, что насильно мил не будешь, и укоренились в привычке освобождать и осчастливливать особенно тех, кто об этом не просит».

Навязать свободу, сделать счастье принудительным! Никогда еще политические деятели не были столь виртуозны, никогда они не были столь жестоки.

Пастернак смотрит на мир глазами поэта, ему чужда точка зрения системы. Его самая главная поэтическая книга называется «Сестра моя жизнь». А в природе жизни нет ни системности, ни пристрастности. Ни одному из своих проявлений — будь то червяк, звезда или человек — жизнь не предначертала олицетворять диктатуру добра или монополию справедливости. Никто не может считать себя хозяином будущего, никто не обладает исключительным правом на ключ к шкатулке с сюрпризами истории. В одной из своих повестей — «Детство Люверс» — Пастернак пишет: «Если доверить дереву заботу о его собственном росте, дерево все сплошь пойдет пророслью, или уйдет целиком в корень, или расточится на один лист, потому что оно забудет о вселенной, с которой надо брать пример, и, произведя что-нибудь одно из тысячи, станет в тысячах производить одно и то же».

Именно это происходит в сегодняшнем мире, и как раз этого нет в романе Пастернака. Он не лист, не ветка, не корень, а все вместе — дерево. Живой организм есть сопряжение различных элементов, управляемых единым смыслом, он объединяет их и вынуждает полностью отдавать себя целому. Произведение искусства также по-своему есть целое. И художник не может не быть, должен быть носителем этой целостности. Его точка зрения должна одновременно быть выражением и почти безграничного разнообразия жизни, и ее конечного единства.

«Доктор Живаго» не политический роман, но и не философский трактат. Его уже успели назвать произведением эпическим, продолжающим традицию Толстого. Но достаточно вспомнить «Войну и мир», чтобы понять, что подобное сравнение и поверхностно, и поспешно. Толстой рисует портрет эпохи, воскрешает определенное общество, человеческий коллектив. У Толстого, как и у Бальзака, как и у Переса Гальдоса, широкий и уверенный мазок, экономное расходование сил, равновесие в изображении огромных, хорошо выписанных масс. У Толстого нет ничего лишнего. У Пастернака лишнего много. Его рисунку недостает уверенности, он теряется в деталях, не умеет увидеть все разом. Пастернак не настоящий романист, а «Доктор Живаго» не великий роман. Но как раз то, что мешает Пастернаку в подлинном масштабе воссоздать октябрьские дни и годы гражданской войны, позволяет дать очень свежее и чистое видение природы всего и выразить самые высокие мгновения поэтического мировосприятия. Нет, эпическим талантом

Пастернак не наделен. Его книга не столько портрет определенного общества и определенной эпохи, сколько образ индивидуального мироощущения. Он из племени лирических поэтов, а не романистов. «Доктор Живаго» — просто-напросто роман о любви. Живаго и Лариса принадлежат к разным мирам. Он мельком видит ее в юности и не может забыть. Проходят годы, и когда оба уже утвердились в жизни, доверились иллюзорной надежности домашнего очага, война столкнула их лицом к лицу. Революция их соединила, и та же революция, с той же неистовой силой, их разлучила.

Живаго — поэт, в нем все вопрос: кто я? кто ты? что мы есть? Лариса — вся ответ, загадочный ответ жизни, которая только повторяет: я существую, ты существуешь… Живаго — погруженный в себя, рассеянный, стремительный — больше не спрашивает: ему достаточно знать, что он живет и окружает его тоже жизнь. По мере того как политика, абстрактные устремления обесчеловечивают людей, любовь возвышает в Живаго человеческое. В партизанском отряде его единственным собеседником (с кем он может просто разговаривать, а не спорить об исторических судьбах и о чертах грядущего) становится дерево. «Она (рябина. — Н. Б.) была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах и простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Ларисы, круглые, щедрые, и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня: "Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка".

Влюбленных связывает не «страсть», заполнившая страницы сегодняшних романов, не чувственность, не инстинкт, голос крови, тоска или одиночество… Любовь — соединение душ: «Их разговоры вполголоса, даже самые пустые, были полны значения, как Платоновы диалоги». В одном старом стихотворении Пастернак говорит о капле воды — «огромной капле агатовой», — которая падает на склоненные друг к другу головы целующихся влюбленных:

> Смеются, и вырваться силятся,
> И выпрямиться, как прежде,
> Да капле из рылец не вылиться
> И не разлучиться, хоть режьте.[44]

Система, верная своему механизму, разделяет любящих,

вдребезги все разбивает. Разделяя, она их «режет», но не «разлучает».

«Доктор Живаго» не только рассказ о несчастной любви, но и роман о неумирающей любви, о постоянстве жизни. Не биологической жизни, а исторической. История, которая на протяжении всей книги действует как бесчеловечная фатальность, открывает нам свою тайну в последней главе. Христина Орлецова, дочь пропавшего в лагере священника, чувствуя себя, вероятно, в чем-то виноватой, превращается в фанатичную коммунистку. Студентка университета терроризирует своих преподавателей, вечно боящихся совершить «идеологическую ошибку». Неожиданно она влюбляется в одного из них — на него она нападала больше, чем на других, — старого товарища ее отца по заключению. И любовь делает ее человечней. Некоторое время спустя Христина, сражаясь против нацистов, героически погибает. Государство хочет воздвигнуть ей памятник. Церковь причисляет к лику святых. Тоня, прачка, девочка, потерянная родителями в годы революции, в финале узнает, кто она, обретает дом. Тоня и Христина — «дети страшных лет России», говорит Пастернак, повторяя Блока. Какой во всем этом смысл?

История сама по себе не имеет смысла: это сцена, по которой проносятся сменяющие друг друга призраки. История бесчеловечна (именно в этом ее бессмысленность), потому что ее единственный персонаж — абстрактная общность, человечество. Во имя человечества разлучают любящих, выносят приговор инакомыслящим, уничтожают людей. История, понятая таким образом, выступает как череда актов: феодализм, капитализм, коммунизм. Каждый акт сам по себе и для себя самого может иметь смысл, но общее, пьеса в целом, смысла не имеет: это представление без конца, бесконечный кошмар. Есть, однако, и иная концепция истории. В ней персонажами являются не системы, а сами люди. Не христианство, а христианин, не феодализм, а рыцарь, не диктатура рабочего класса, а рабочий. История — испытательный стенд. Через историю и в истории каждый человек может найти самого себя, перестать быть абстрактным существом, которое принадлежит к определенной социальной, идеологической или расовой категории, и стать личностью, единственной и неповторимой. И этот человек может сообщаться с другими людьми и таким образом стать братом себе подобных, похожих, но иных. Для Пастернака такая концепция истории называется христианством. В ее основе — идея свободного человека и идея жизни как самопожертвования… Идея любви к ближнему. История — место встречи людей, диалог душ. Нет нужды быть верующим, чтобы принять эти идеи. Думаю,

действительно, история — место очищения, подлинное чистилище. И еще она место примирения с другими и с нами самими. Кто выдерживает испытание, выходит измененным: он хозяин своей души и может идти к причастию.

Совершенно намеренно я несколько раз употребил в этой статье слово «душа» вместо слов «совесть», «инстинкт», «разум», «чувственность», «ego», «алчность» или «индивидуальность». «Душа» — слово, вышедшее из моды, звучащее несколько двусмысленно, еще влажное от первобытных земли, дождя и света. Через это темное слово люди начинали познавать свою сущность. Узнав, что у них есть душа, они ощутили, что их бытие уникально, неповторимо и в некотором роде священно. Душа — самое личное, что у нас есть, самое наше и в то же время — самое далекое, то, что приближает нас к другим, к другим душам. Возможно, лишь тот, кто страдал и любил по-настоящему, кто прошел через чистилище истории, обнаружил для себя: у нас есть душа. Большинство современных людей души не имеют. У них есть «психология». Книга Пастернака вновь нам напоминает о существовании души, открывает ее. Подобную миссию не однажды — от Пушкина до Блока, Есенина и Маяковского — выполняла в западном мире русская поэзия: она напоминала, что человек всегда остается вне любой системы, даже если добровольно подчиняется ей. И поэзия всегда будет выражением души, а не защитой системы.

# Запредельный мир эротического [45]

## *I*

Эротические действия инстинктивны, свершая их, человек реализуется как природное существо. Эта мысль не более чем общее место, однако это общее место содержит парадокс: нет ничего более естественного, чем половое влечение; нет ничего менее естественного, чем формы, в которых оно проявляется и удовлетворяется. И речь идет вовсе не о так называемых отклонениях, пороках и прочих встречающихся время от времени странных формах эротической жизни. Даже в самых обычных повседневных выражениях, таких как грубое непосредственное и бесследно проходящее удовлетворение влечения, эротизм не исчерпывается животной сексуальностью. Между ними есть различие, которое, думаю, можно назвать сущностным. Эротизм и сексуальность — два независимых царства, хотя располагаются они внутри одного и того же мира жизни. Царства эти не разделены границей, а если эта граница и есть, то она расплывчатая, меняющаяся, смещающаяся то в одну, то в другую сторону, и все же полностью эти царства никогда не совпадают. Совокупление может быть эротическим или сексуальным в зависимости от того, совершает его человек или животное. Сексуальность безразлична, эротизм особен. Несмотря на то что у эротизма животные корни, витальные в самом широком и изначальном смысле слова, его содержание не исчерпывается сексуальностью. Эротизм — это сексуальное влечение и что-то еще. И это что-то как раз и составляет его собственную сущность. Это что-то питается сексуальностью, оно природно, и в то же самое время оно выводит сексуальность из мира природы.

Разграничивая сексуальность и эротизм, мы готовы приписать эротизму бóльшую сложность. Ведь сексуальность проста: животным, совершающим акт продления рода, движет инстинкт. И именно безличность делает этот акт простым; особь служит роду самым непосредственным и действенным образом. Меж тем в человеческом обществе инстинкт сталкивается с изощренной и сложной системой запретов, правил и стимулов — от табу, наложенного на инцест, до условностей брачного контракта и не менее строгого ритуала «свободной любви». Между миром животных и миром людей, между природой и обществом лежит ров, пролегает межа. Сложность эротического акта — следствие этого размежевания. Цели общества не совпадают с целями

природы, если считать, что у природы вообще есть *цели*. Благодаря выработке определенных норм, в каждом обществе своих, но функционально тождественных, инстинкт направляется в нужное русло. Сексуальность, не переставая служить целям воспроизведения рода, каким-то образом социализируется. Так это и в магических ритуалах жертвоприношения девственниц в священных пещерах Чичен-Ица или при обрезании, и в таких простых и общепринятых формальностях, как свидетельство о рождении или справка о здоровье при вступлении в гражданский брак, — общество регламентирует половой инстинкт, отбирает и использует его энергию. Сходным образом ведет себя колдун, лягушачьим кваканьем вызывающий дождь, или инженер, проводящий оросительный канал. И вода, и сексуальность — всего лишь проявления природной энергии, подлежащей улавливанию и использованию. Эротика — это способ общественного овладения инстинктом, и поэтому она сродни магии и технике.

Вполне очевидно, к чему приводит такой ход мыслей. Между эротизмом и сексуальностью нет большой разницы: эротизм — это социализированная сексуальность, подчиненная требованиям определенной общественной группы, экспроприированная обществом жизненная сила. И даже в самых разрушительных своих проявлениях — оргиях, человеческих жертвоприношениях, ритуальном членовредительстве, обете целомудрия — эротизм внедряется в общество, цементируя его устои. Его сложность — ритуальный, церемониальный характер — связана со сложностью исполняемой им социальной функции: отличие сексуального акта от эротического в том, что в первом случае родовое начало обслуживает природу, а во втором природа обслуживает род и человеческое сообщество. Отсюда двойной лик эротизма. С одной стороны, он предстает как совокупность магических, нравственных, правовых, экономических и прочих запретов, призванных воспрепятствовать сексуальной волне, норовящей затопить общественное здание, стереть иерархические различия и размыть общество. Кстати, аналогичная миссия у терпимости: ведь общество развратников — это не что иное, как предохранительный клапан. Эротизм удерживает общественную группу от падения в нерасчлененную природу, противостоит соблазну хаоса и, в итоге, возвращению к беспорядочной сексуальности. Но с другой стороны, внутри определенной системы норм эротизм стимулирует сексуальность. Двоякую цель преследуют эти узда и шпоры сексуальности: орошать древо общества, не подвергая его риску затопления. Функция эроса социальна.

Конечно, эротизм социален. Эрос живет только в обществе, и к тому же эротический акт межличностен, он нуждается в исполнителе и, как минимум, наличии объекта, будь он воображаемым, безучастным или символическим. Без «другого» нет эротизма, потому что нет зеркала и не во что глядеться. Так вот, утверждать, что эротизм — социальная функция, значит утопить его своеобразие в чем-то слишком общем. Это так, но это не главное.

С тем же успехом можно сказать, что эрос антисоциален: «Общество друзей преступления»{162} де Сада, Гелиогабаловы пиршества{163} и недавние преступления «по страсти» в Лондоне, Париже и Мехико имеют антиобщественную направленность; и то же самое можно сказать о концентрационных лагерях, безработице, войне, колониализме и многом другом. Сказать, что эрос социален, поскольку присущ человеку, невеликое дело. Это отправной пункт, и не более того. Надо идти дальше.

Как человеческое свойство, эрос — плод истории. В разных обществах, у разных людей, в разные времена и эротизм разный. Артемида — один эротический образ, Коатликуэ{164} — другой, Жюльетта — третий. Все эти образы не случайны, каждый может быть объяснен совокупностью фактов и обстоятельств, каждый историчен. История обособливает эти образы, устраняет меж ними всякое родство, *делает их непонятными, выветривая из них эротизм*. Единственная общая черта, которой наделяет их история, — это уникальность и неповторимость: Артемида не Коатликуэ, а Коатликуэ не Жюльетта. Извечное преображение в потоке времени. Зарницы истории и тени былого. Эрос улетучивается. А мы остаемся ни с чем, с жалкими крохами, с какой-то гипотезой, так называемыми историческими условиями, слабым намеком, осколком, какой-то подробностью жизни или смерти. Но именно этот осколок, переживший крушения истории и всевозможные толкования, он-то нас и завораживает, его-то мы и хотим постичь. Он не принадлежит истории, вернее, принадлежит, но очень на свой лад.

Эрос — дитя общества и истории, он неотделим от них, как все человеческие дела и поступки. Эрос самодостаточен и объясним только внутри самого себя. Он рождается, живет, умирает и возрождается в истории, он творится в истории, но не растворяется в ней. Он врастает в историю, он непрестанно сращивается с животной сексуальностью, всегда сопротивляясь и той и другой. У эроса есть история, точнее, *он сам есть история*. Поэтому общей историей его не объяснить, как не объяснить его животной сексуальностью. Ну а теперь пойдем дальше.

Прежде всего, большая натяжка считать, что инстинкт — это

что-то очень простое. Размножение, инстинкт, род и т. п. — все это слова, таящие в себе не одну загадку. Биологи и генетики так и не могут прийти к согласию относительно точного смысла этих слов. Я также не склонен думать, что животная сексуальность проще человеческого эроса. Именно здесь, как нигде, становится очевидным, как далека от истины идея восхождения от простого к сложному. Первобытное общество не менее сложно, чем общество, живущее в историческом времени. У племени, практикующего экзогамию, система табу гораздо сложнее и строже сексуальных запретов в современном обществе. То же самое и с животной сексуальностью, там тоже есть «патологические» отклонения, причудливые привычки и всяческие другие странности. Шпанские мушки перед совокуплением избивают самку, а угри ежегодно перед оплодотворением предпринимают невообразимое путешествие от северных рек до Саргассова моря; у скорпионов брачные церемонии и пиршества, завершающие совокупление, напоминают Минского с его замком в Апеннинах; а чего стоят любовные поединки диких коней: гривы реют в воздухе, как султаны на шлемах, ржание — как черно-бело-красные клики рожков, лоснящаяся шелковистая кожа — как железные доспехи воина… — перед всем этим меркнет блеск средневековых турниров; танцевальные па индюков и павлинов напоминают о рыцарях с их прекрасными дамами, а богомол… Впрочем, есть ли смысл продолжать? Зато стоит отметить одно капитальное обстоятельство: животные не подражают человеку, а вот человек подражает сексуальному поведению животных. Кстати, богомол появляется и в некоторых африканских и эскимосских мифах, и даже у нас «роковая женщина», ацтекская плакальщица Сиуакоатль обходится с потомством, как самка скорпиона. На память приходит волшебница Медея. Впрочем, стоит ли далеко ходить за примерами, если в повседневной эротической жизни участники эротического действа подражают стонам, воркованию, рычанию, звукам, издаваемым самыми разными животными. И это подражание не упрощает, а усложняет эротическую игру, подчеркивая ее *театральный* характер.

Эта имитация заставляет нас глубже переживать половой акт, переживать его взаправду, и не на глазах у людей, а потаенно и скрытно. Человек подражает сложному сексуальному поведению животных, воспроизводя их грациозные, резкие, пугающие движения, потому что стремится вернуться в естественное состояние. Но в то же самое время это подражание — игра, представление. Человек смотрится в сексуальность. Эротизм дает человеку возможность взглянуть на себя в зеркало природы.

Эротизм от сексуальности отличается не сложностью, а дистанцированностью. Человек отражается в сексуальности, он окунается в нее, сливается с ней, уходит из нее. Но сексуальности не дано созерцать эротическую игру. Это слепой свет, он освещает, не видя. Партнеры наедине с той самой природой, которой они подражают. Эротический акт — это обряд, совершающийся за спиной общества, но на виду у природы, которая, однако, никогда не смотрит на это представление. Эротизм — одновременно и слияние, и разрыв с миром природы, уход из нее, непоправимое одиночество. Пещера, гостиничный номер, замок, хижина в горах, объятия под открытым небом — все едино: мир эротического закрыт и для общества, и для природы. Эротический акт отрицает мир, реальны для нас в этот миг только наши собственные виде́ния.

Животное не видит человека и не моделирует человеческое поведение. Конечно, некоторые животные вторят человеческим жестам, воспроизводят действия и звуки. Но повторять — это не подражать, не смотреть на себя, не воссоздаваться, не представлять себя в воображении. Да, обезьяны подражают, но это рефлекторное движение, а не культурный обряд. Насколько нам известно, у обезьян нет никакого желания покидать самих себя, человек никакой для них не образец и не архетип. Животное есть животное, и оно ничем не хочет быть, кроме того, что оно есть. А вот человеку хочется выйти за пределы самого себя, он и выходит за них. Человеку хочется быть и львом, и орлом, и осьминогом, и муравьем. Созидательный смысл этого желания от нас ускользнет, если мы не сообразим, что это метафора: человеку хочется быть львом, не переставая быть человеком. Или по-другому: ему хочется быть человеком, который ведет себя как лев. В самом словечке «как», вводящем сравнение, как раз и заложено стремление к установлению определенной дистанции между человеком и львом, а равно стремление к ее преодолению. В словечке «как» суть эротического. Однако метафора эта необратима: человек может быть львом, а лев не может быть человеком. Эротизм сексуален, а вот сексуальность не эротична. И эротизм — это не простое подражание сексуальности, это ее метафора.

Но не только в зеркало животной сексуальности смотрится эротизм, но и в зеркало истории. Расстояние — вот что создает эротический образ. Эротизму присуще воображать, всплеском воображения отвечает он внешнему миру. Но ведь этот всплеск, эта волна воображения и есть человек, а границы человека — это границы его воображения. Воображение… разве есть что-либо более реальное, чем это тело, которое я воображаю, разве есть

что-нибудь менее реальное, чем это тело, к которому я прикасаюсь, и оно просыпается горсткой соли или тает, как струйка дыма. Ну что ж, мое желание преобразит этот дым в другое тело. В эротическом достигается полнота жизни, потому что жизнь предстает ощутимым целым, и мы тоже обретаем цельность; и в то же время это жизнь в пустоте, жизнь, созерцающая только самое себя и представляющая только самое себя. Подражая, она творит себя, творя, она себе подражает. Это переживание целостности, которая никогда не воплощается целиком, потому что суть ее в том, чтобы всегда идти дальше. Чужое тело может быть препятствием, а может быть мостиком, и в том и в другом случае его надо одолевать. Желание, эротическое воображение, эротическое *прови́дение*, пронизывая тела, делают их прозрачными. Или рассеивают их. Там, за тобой, там, за мной, сквозь тело, внутри него, за ним мы тщимся увидеть что-то. Это «что-то» — эротическое наваждение, оно выводит меня за собственные пределы и приводит к тебе, оно побуждает меня идти дальше, оставляя тебя позади. Мы толком не знаем, что это такое, но одно известно точно: это «что-то» всегда больше и дальше. Больше чем история, больше чем пол, больше чем жизнь, больше чем смерть.

*Париж, декабрь 1960*

## *II*

Творчество Сада представляет не знающую себе равных попытку выявить единый принцип — источник эротического и самой жизни. Сомнительное предприятие: как может быть основой то, что не допускает сведения к чему-то одному. Реальные факты плохо поддаются пониманию и потому, что они очень причудливы, и потому, что они несходны между собой. Ужасая и восхищая читателя, Сад хладнокровно и методично приводит пример за примером. Каждый описанный им случай — и несть им числа — не имеет себе подобных: то, что возбуждает одного, оставляет холодным другого. Эротическое — это царство уникального и неповторимого, оно не дает свести себя к чему-то одному, разум в нем не властен, зато здесь правят бал каприз и случай. Но Сада эти препятствия не останавливают, непонятное не значит не поддающееся описанию; если нам не понять, что такое эротическое, мы можем описать его. И вот вместо объяснения мы получаем путеводитель или каталог. Но и от этих стараний немного толку, ведь каждый экземпляр существует в единственном числе, и само описание обречено на то, чтобы

никогда не кончаться. Снова и снова приступает Сад к своей грандиозной затее, и, едва отложив перо, он вновь за него хватается, чтобы присовокупить еще одно отклонение, еще один «каприз природы». В описании этом нет ни видов, ни семейств, ни родов. И даже индивидов нет. Ибо человек переменчив, и его вчерашнее желание не совпадает с сегодняшним. Так классификация опускается до простого перечня. Чувствуешь себя как во время качки. Разнообразие в таких немыслимых дозах оборачивается однообразием, и все случаи смотрятся на одно лицо. В отличие от своих читателей Сад сохраняет голову холодной, не поддаваясь головокружению, — само изобилие вкусов и склонностей он превращает в принцип.

Все поступки с эротической подоплекой беспорядочны и причудливы, они не подчиняются никакому природному закону или общественной норме. Все они — результат нечаянных совпадений и игры случая. Уже одно их бесконечное разнообразие говорит о том, что мораль здесь ни при чем. Мы не можем клеймить одни поступки и одобрять другие, если не знаем, чем они вызваны и какую преследуют цель. Всевозможные нравственные кодексы ничего не говорят о фактическом происхождении наших страстей, что не мешает им вершить суд над страстями, и одного этого достаточно, для того чтобы усомниться в том, что суд этот справедлив. Страсть у каждого своя, и тем не менее ею можно заразиться. Одна стоит другой. Так называемые порочные страсти не потому порочны, что от них легче избавиться и, значит, они менее естественны, чем обычные. Нет, они более дикие, ибо для удовлетворения этих страстей без колебаний нарушают общественные нормы. Они более дикие, потому что они более естественные. То же самое с так называемыми жестокими удовольствиями. Они самые древние и самые естественные. Разве их не называют животными? В природе все неповторимо, она неиссякаемый источник феноменов. Нормы же устанавливает общественное соглашение. И эта условная норма зависит от времени, климата, расы, цивилизации. Как многие философы его времени, Сад провозглашает нечто вроде декларации прав страстей. Но он не сторонник уравнительной демократии. Конечно, страсти несравнимы, ни одна из них не лучше другой и не благороднее, просто одни сильнее, другие слабее. Страсти различаются своей силой. И тем неистовее страсть, чем больше препятствий ей надо преодолеть. Порочные и жестокие страсти самые необузданные. Имя им разрушение.

Мы ничего не знаем о наших страстях, кроме того, что мы с ними рождаемся. Они создаются нашими органами, а когда эти органы претерпевают изменения, страсти меняются вместе с ними

и с ними умирают. Они подчиняют себе и наш характер, и привычки, и мысли, и при этом о страстях даже нельзя сказать, что они наши. Ведь не мы ими владеем, а они нами. Страсти предшествуют нам, предопределяя нас. У наших вкусов, капризов, извращений один источник. Водрузить природу на место христианского Бога или Бытия в метафизике — идея не Сада, а его времени. И все же взгляды Сада не были общепринятыми. Ведь садический герой не добрый дикарь, а рассуждающий зверь. Нет ничего более далекого от природного философа, чем философствующий людоед Сада. Естественный человек Руссо живет в ладу с умиротворенной природой, и если он нарушает свое уединение, то только для того, чтобы восстановить утраченную людьми невинность. Меж тем затворник Сада зовется Минским, это отшельник, питающийся человечиной. Свирепость Минского — это свирепость природы, ведущей неустанную борьбу со своими созданиями и с самой собой. Когда один из таких анахоретов покидает свое убежище для того, чтобы дать людям закон, мир обретает не «Общественный договор», а устав «Общества друзей преступления». Что лицемерие природной морали, что химера моральной природы — Саду все едино.

Там, где все естественно, для морали нет места. А для человека? Сад не раз задавался этим вопросом. И хотя его ответы сбивчивы, сомнений в том, что человек — часть природы, у него никогда не возникало. Вся его доктрина из этого исходит. Здесь сердцевина и самое уязвимое место, узел неразрешимых противоречий. «Как ни унизительно для человеческого самолюбия оказаться низведенным до природных явлений, все же никакого различия между человеком и другими обитающими на земле животными нет». Сад не проходит мимо того, что разделяет человека и животное, оговариваясь, что это не принципиальные различия. Так называемые человеческие качества — это природные качества, то есть те же самые, что и у животных. И сама цивилизация есть некое, так сказать, ухищрение природы, созданное одними для того, чтобы полнее удовлетворять свои потребности за счет других. Наши поступки невесомы, в них нет нравственной субстанции. Это эхо, отблеск, отзвук природных процессов. И никакие они не преступления. «В реальности преступлений и быть не может, точнее, никто не может совершить преступления, потому что нет способа оскорбить природу». Осквернение природы — это форма поклонения ей. Нашими преступлениями природа возносит себе хвалу. Но и это только иллюзия, которой тешится наше неутолимое тщеславие: природа ничего о нас не знает и знать не хочет. С этим ничего не поделать. А то, что мы делаем, и то, от чего удерживаемся, что

зовем добродетелью и что преступлением, — все это неуловимые движения материи.

Природа есть не что иное, как соединение, рассеяние и воссоединение элементов, непрестанное сочетание и разложение вещества. Нет ни жизни, ни смерти. Покоя тоже нет. Материя представляется Саду каким-то неупорядоченным движением расширения и сжатия. Природа себя разрушает, а разрушая, себя воссоздает. Философские и моральные последствия таких воззрений очевидны: как и при попытке отделить дозволенные страсти от недозволенных, грань между созиданием и разрушением стирается. На самом-то деле и слова такие здесь не подходят. Все это только наименования, и неверные наименования, которыми мы хотим назвать что-то, что от нас ускользает, что не дает ухватить себя в словах. Называть созревание пшеницы созидательным процессом, а уничтожение ее градом — разрушением, быть может, верно с точки зрения крестьянина, но было бы сильным и даже смешным преувеличением придавать этому скромному явлению вселенский размах. Философ поступил бы наоборот. Если человек всего лишь случайность, случайны и все его воззрения, жизнь и смерть тоже вопрос точки зрения, все это такие же призрачные фантасмагории, как и категории морали.

Упразднение оппозиции созидание-разрушение, а точнее, включение и созидания, и разрушения на равных правах в общее движение — это нечто большее, чем очередная философия природы. Гераклит, стоики, Лукреций и другие думали так же, не говоря уж о китайцах и ацтеках. И все же никто не прилагал эту идею к миру чувств так строго, как Сад. Удовольствие и боль — тоже всего лишь наименования, и они врут, как все слова. Сказанное не просто перепевы стоической морали. В руке у Сада это ключ от двери, запертой много веков назад. С одной стороны, чужая боль мне доставляет удовольствие, с другой — мои раздраженные нервы, не довольствуясь наслаждением от чужих страданий, тоже жаждут боли. В мире чувств особенно распространена подмена, при которой добро оборачивается злом, созидание — разрушением, удовольствие — болью, а боль — удовольствием. Когда Сад доходит до этой темы, его уже не остановить. Его ничем не удержать, от людоедского юмора он переходит к бредовым видениям вампира, от операционного стола — к залитому кровью алтарю, от пещеры циклопа — к кунсткамере, от льда — к расплавленной лаве. Его могучее воображение нагромождает картину за картиной, и нам открывается, что переходов и сочетаний этих полярных состояний столько же, сколько людей. Именно обилию таких описаний, а не

только резонерству персонажей Сад обязан репутацией писателя однообразного. Но когда он увлекается, однообразие исчезает. Хотя Сад — автор малоприятный и чтение этих книг не радость, сильная сторона Сада — его одержимость своими идеями. Она не мешает ему ясно видеть, он возится с идеями, как больной с болячками. Влекомый какой-нибудь неотвязной мыслью, он не то продвигается, не то ему мерещится, что он продвигается по какому-то подземному коридору, оказывающемуся в итоге замкнутым кругом.

Удовольствие и боль — причудливая пара, у них престранные отношения. Нарастая, становясь интенсивнее, удовольствие вторгается в сферу болезненного. Дойдя до предела, ощущение оборачивается чем-то совсем иным, преображается, меняет свой знак. Ведь ощущения — это токи, колебания, сгустки энергии разной силы. Но не физиология интересует Сада, а философия. Психологические прозрения, открытие взаимосвязи боли и наслаждения — все это нужно ему для того, чтобы разработать систему. И первым делом он упраздняет различия между страданием и наслаждением, полагая, что это понятия взаимозаменяемые, что и то и другое — только преходящие состояния внутри жизненного потока. На обломках традиционной иерархии чувств Сад воздвигает новое здание: истинным наслаждением, наслаждением интенсивным, длительным и сильным, оказывается страдание, сама острота и пронзительность которого вновь преобразуют его в наслаждение. Не моргнув глазом, Сад признает, что наслаждение это негуманно, и не только потому, что оно достигается за счет чужого страдания, но и потому, что садический герой тоже страдает. Для такого наслаждения нужна сверхчеловеческая выдержка. Садический философ жесток не только с другими, но и с самим собой.

В сфере чувственного у силы чувства та же роль, что у насилия в мире морали и у движения в физическом мире. Высшие виды наслаждения и, уж скажем, как оно есть, самые стоящие из них — это жестокие удовольствия, те, что вызывают боль, сплавляя в одном стоне страдание и удовольствие. Испанское восклицание «ай», и горькое, и радостное, очень хорошо передает это ощущение, оно одновременно и словесная стрела, и цель, в которую эта стрела вонзается. Мы ушли от чувственного начала и разошлись с миром, но ласкать — это пробегать по какой-то поверхности, удостоверяться в объемности, признавать мир как форму, придавать ему другую форму, ваять его. Наша форма сочетается с другими формами, сливается с ними, образуя единое тело мира. Ласкать означает достигать примирения. Но иногда лапа выпускает когти, а пасть ощеривается зубами. Органы чувств

уже не наводят мостов, они больше не соединяют нас с другими телами, узы разорваны и разодраны в клочья, утрачена всякая возможность общения. Это уже не средства коммуникации, а орудия разрыва. Мы остаемся в одиночестве. Такому же пагубному воздействию подвергается и язык. Слова уже нужны не для общения, а для объявления вне закона. С одной оговоркой: если в сцене участвуют двое или больше садических героев, оскорбления, которыми они награждают друг друга, не подавляют, а возбуждают их. У этих грязных слов только одно значение — все они подразумевают насилие. Кажется, все поменялось. На самом деле это не так. Сила чувства отрицает самое себя, не встречая сопротивления, ощущение рассеивается, волна насилия уходит в песок, движение постепенно стынет. Сад отрицает и язык, и чувства, и ощущения. Что же он предлагает взамен? Только неприятие, только отказ. А лучше сказать, идею отказа. Так вместо жизни нам предлагается философия.

Материя и ее непостижимые, но всевластные метаморфозы — вот источник и образец, вот всеотражающее вселенское зеркало. Как теологи без конца ссылаются на Бога, так Сад непрестанно взывает к перводвигателю, причине всех причин — природе. Причине, которая, вечно преобразуясь, сама себя разрушает. Одно вещество преображается в другое, потом в третье, и нам неведомы ни цели этих нескончаемых преобразований, ни направление, в котором они происходят. Хотя Сад и не утверждает, что во всем этом нет никакого смысла, он подчеркивает, что не человек — цель этой деятельности. Если не считать движения, в природе нет необходимого, но сказать так — значит утверждать, что в природе нет и ничего устойчивого, кроме устойчивости непостоянства. Беспристрастность Сада кажущаяся. Объявляя, что все природное случайно, что все только следствие движения материи, он вводит новую шкалу оценок. Природа движется, ибо ее изначальное состояние — неупорядоченность и возбуждение. Она и вообще живет раздражением и разбродом. Естественно все, но все же есть состояния наибольшей естественности: землетрясения, бури, катаклизмы. Картины природы не очень-то волнуют Сада, уж если он и воодушевляется, то грозой (вспомним, что Жюстину убивает молния) или извергающимся вулканом. Его завораживают вулканы. Они лучше всего передают мир его мыслей и образов, в них титанизм и безмерность, они, как садический герой, замкнуты и сосредоточенны, таят нечеловеческий жар и холод, подспудно скрывая лаву, они горячее семени и крови, они пепел и ледяные глыбы. Созидание и разушение выливаются в насилие, но, преодолев сопротивление, насилие теряет силу. И поэтому, чтобы не понижать уровня энергии, насилие до́лжно практиковать

регулярно. Насилие превращается в принцип деятельности, всегда равное себе начало. Так внезапно в размышления Сада вторгается метафизика: насилие и природа — зло.

Один из персонажей, в чьем образе лучше других высвечиваются некоторые стороны Садова мировоззрения, — министр Сен-Фон. Для Сен-Фона Бог существует. Зло не может быть таким же случайным и эфемерным, как добро, потому что в этом случае между ними нет никакой разницы. Зло не просто осязаемая реальность, оно потребно разуму, оно философски необходимо. Наличие зла предполагает какого-то очень порочного Бога; что же касается добра, то про него нельзя даже сказать, что оно случайно, оно бытийно невозможно. И после смерти нас ждет вечный ад molécules malfaisantes.[46] Напрасно Жюльетта и Клервиль возражают сотней доводов из арсеналов атеистического материализма тех времен. Сен-Фона невозможно убедить. По сути, этот спор — спор Сада с самим собой. И это единственный случай, когда садовские наваждения не ищут себе опоры в философии, а ополчаются на нее. И философия — Жюльетта — в итоге вынуждена отступить. Идеи министра — чистое безумие, но что разум против безумия!.. Универсум, составленный из порочных молекул, яростное бурление материи, вся природа как антиобразец. Если мы согласимся с Сен-Фоном, природа — зло, если примем сторону Жюльетты — разрушение. И в том и в другом случае человек гибнет в результате насилия. Предаться этой природе, поклониться ей — значит обожествить врага.

С такими мыслями в голове станешь ли тревожиться о судьбах человечества? И все же творчество Сада — пространный и резкий выпад против всего рода человеческого. А еще: это попытка пробудить людей от спячки и рассеять помрачающие их разум иллюзии. Какими бы странными ни казались писания Сада, какой бы одинокой ни представала нам эта фигура, Сад — человек и пишет для людей. В согласии со своим временем Сад считает, что все зло от цивилизации. Но не такой простодушный, как большинство его современников, он не обманывается насчет человеческой природы. Неумеренный, как всегда, Сад нагромождает аргументы и рассыпается в насмешках. В этой груде обвинений намешано всего: собственных мыслей и чужих, прозрений и вздора, блеска эрудиции и тривиальностей. Кое в чем экскурсы Сада в сферу религии и морали предвосхищают тему отчуждения человека, развиваемую современной философией. Кое в чем он предваряет Фрейда. Все это относится к истории идей, я же предпочел бы остановиться на другом аспекте размышления Сада, на том, что он предлагает вместо

безумия и фальши цивилизации. Вопрос не праздный. Ведь в XVIII веке критика и утопия идут рука об руку. Вот и у Сада — очень ясное представление о том, как должно быть устроено разумное общество.

Страсти — вещь врожденная, их не отменишь, а запретить, подавить страсть — значит искалечить самого себя или спровоцировать взрыв с самыми непредсказуемыми последствиями. Европейский человек болен, потому что он получеловек: христианская цивилизация высосала у него кровь и разжижила ему мозги. Мы скверно думаем и плохо живем. Нас одолела умственная и жизненная немочь. Мы пребываем во власти чудищ, прикидывающихся радетелями человечества. Наша религия — лицемерие, сочетающее страх со звериной жестокостью. Наш бог не Бог, а какая-то химера, да и ад можно было бы назвать балаганом, не будь он кошмаром наяву. Наши законы освящают преступление, угнетение, привилегии, собственность, тюрьмы, смертную казнь. Меж тем человеку суждено осуществиться, только если сгинут законы, религии, священники, судьи и палачи. Тогда будет дозволено все: кража, убийство, кровосмешение, запретные удовольствия и порочные страсти. Ведь не секрет, что в периоды войн нации созревают и крепнут, «et rien n'est moins moral que la guerre… Je démande comment on parvien-dra á démontrer que dans un Etat inmoral par ses obligations il soit essentiel que les individus soient moraux? Je dis plus: il est bon qu'ils ne le soient pas».[47] Сад обличает безнравственность государства, но вовсе не безнравственность отдельных индивидов. Он ратует за отмену смертной казни, требуя одновременно права на убийство. В итоге он предлагает заместить общественное преступление, каковым является цивилизация, преступлением частным. И ничего не остается, кроме одного-единственного права, права собственности, «le droit de propiété sur la jouissance».[48] Однако это право посягает на человеческую свободу, и не только на свободу, но и на стремление к удовольствию. Ведь если мое право суверенно, «il devient égal que cette jouissance soit avantageuse ou nuisible á l'objet que doit s'y soumettre».[49] И стало быть, весь город — гарем и бойня, и все население, независимо от пола и возраста, мне подвластно. Впрочем, Сад спешит уравновесить чашу весов: мне тоже надлежит подчиняться желаниям других, какими бы дикими и жестокими они ни были. Грядущее общество предстает обществом слабых законов и сильных страстей. Но в таком мире без промедления сложится новая иерархия, и новая правящая каста, не менее жестокая и лицемерная, чем нынешняя, снова принудит нас почитать богов, таких же странных, как наши.

Свободное общество философствующих зверей не замедлит впасть в теологический деспотизм на манер Сен-Фона, пусть менее систематичного во взглядах, чем Жюльетта, зато обладающего большим чувством реальности. Впрочем, Сад не всегда столь радикален, в других произведениях он предлагает внедрить в цивилизованное общество маленькие секты развратников. Но разве в наше время это не так? «Общество друзей преступления» — это не карикатура и не портрет, это своего рода стилизация действительности. Однако все эти соображения не касаются сути дела. Главное, общество Сада не только невоплотимая утопия, оно еще и философски несбыточно: ведь если позволено все, не позволено ничего.

Общества распутников быть не может, зато отдельных распутников может быть сколько угодно. Так впервые новое время сталкивается со сверхчеловеком. Сад больше, чем Бальзак или Стендаль, уделяет внимания жертвам. И он пространнее Ницше. Распутники Сада, в отличие от романтических героев, нимало не привлекательны. Еще одна особенность: властвует над этими князьями тьмы всегда не мужчина, а женщина. Зло тогда обольстительно, когда оно исполнено женственности и абсолютно. Красота Жюльетты сочетается с предельной моральной испорченностью. Уже говорилось о том, что история Жюльетты воспроизводит суть обряда инициации, можно было бы добавить, что это еще и вознесение. В образе Жюльетты нам явлен не инстинкт, а философия, победу одерживает не страсть, а преступление по рассудку. Впрочем, и победы философии, как мы увидим, тоже призрачны.

Для начала надо отделаться от несходства. Ведь именно способность сопротивляться своим желаниям отличает одно существо от другого. И сопротивление это не физическое, а психологическое. К тому же оно бессознательно. Какой бы полной ни была наша власть над кем-то, всегда остается зона недосягаемости, заповедный уголок. Другой не дается нам не потому, что он закрыт, а потому, что он беспределен. Беспредельность стоит за спиной каждого. Завладеть другим полностью просто невозможно, никто не может отдаться целиком и полностью. Полная самоотдача — это смерть, а она зачеркивает как обладание, так и подчинение. Мы требуем всего и получаем… мертвеца, то есть ничего. Пока другой жив, его тело одновременно еще и его сознание, и оно отражает и отрицает меня. Прозрачность эротического обманчива, мы смотримся в нее и видим только себя, и никогда другого. Победить сопротивление — значит замутить прозрачность, превратить чужое сознание в непрозрачное тело. Но и этого мало. Ведь я хочу, чтобы другой

жил, наслаждался, и больше всего я хочу, чтобы он страдал. Вот неразрешимое противоречие: с одной стороны, у эротического партнера не должно быть никакого своего собственного существования, потому что, как только он его обретает, он для меня закрывается; с другой стороны, если я подавлю его независимость, мое наслаждение, мое сознание, само мое существо исчезнут. Садический герой — отшельник, которому никак не обойтись без других. Он одинок вовсе не потому, что рядом с ним никого нет, а потому, что сама связь его с другим отрицательного свойства. Для того чтобы эта парадоксальная связь установилась, у эротического партнера должно быть какое-то условное сознание, оно должно быть, и его не должно быть.

Нет ничего более конкретного, чем этот стол, то дерево, эта гора. Бытие этих вещей самодостаточно, они пребывают в своей собственной реальности и могут быть абстрагированы чьим-то волевым усилием или мыслящим их сознанием. Когда их превращают в орудие или в понятие, они покидают свой мир, переставая быть этими вещами, хотя и не перестают быть вещами. Люди, даже если они того желают, не могут превратиться в приспособления, не перестав быть людьми. Бытие людей не самодостаточно. Человек не есть некая данная реальность, потому что человек творит свою реальность. Поэтому отчуждение никогда не бывает абсолютным. Если бы это было так, исчезла бы добрая половина рода человеческого. Даже сумасшедший или раб не совсем перестает быть человеком. Мы можем манипулировать людьми, словно они животные, вещи, орудия, но только до того самого неодолимого предела, который нам ставит словечко «словно». Впрочем, садический герой — и это отличает его от вождей, господ и собственников — и не стремится к тому, чтобы чужое сознание исчезло. Напротив, оно ему нужно для того, чтобы его отвергнуть. Оно для него никакая не конкретная вещь и не абстракция. В одном случае чужое сознание меня отражает, оставаясь невидимым, в другом — оно меня не отражает, и я становлюсь невидимым. Как заметил проницательный Жан Полан{165}, мазохизм — вот результат этого противоречия: Жюстина — это Жюльетта. Меж тем само противоречие никуда не девается. Садический герой оказывается на месте собственной жертвы, и все возвращается на круги своя — насильник перестает отражаться в чужом сознании. Садистка Жюльетта себя уже не видит, став для себя невидимой и неуловимой, непрестанно от себя убегая. А для того, чтобы себя увидеть, ей надлежит обратиться в страдалицу Жюстину. Жюльетта и Жюстина нераздельны, но узнать друг друга им не суждено. Мазохизм — психологическая, но не философская реакция на садизм.

Для того чтобы как-то разделаться с антиномией «эротического объекта» (если это объект, то он не эротический, а если эротический, то не объект), жертва и мучитель должны непрерывно меняться местами. Точнее, садический герой должен быть одновременно по рукам и ногам связан и совершенно свободен. Меж тем эротический партнер — это никакое не сознание и не орудие, это отношение, вернее функция: нечто несамостоятельное, меняющееся в зависимости от изменения аргумента. Жертва — функция садического героя, и не столько в физиологическом, сколько в математическом смысле слова. Партнер превращается в знак, число, символ. Цифры совращают Сада. Наваждение заключается в том, что каждое конечное число таит в себе бесконечность. Всякое число содержит в себе все числа, весь числовой ряд. Наваждения Сада принимают вид математических формул. Голова идет кругом от умножений, делений, от всей этой арифметики. Благодаря числам и знакам головокружительная вселенная Сада начинает выглядеть более реальной. Это умозрительная реальность. Такие эротические отношения легче постичь умом, чем представить, эти доказательства невообразимы, но в них, по крайней мере, есть какая-то связность, что же касается подробнейших описаний, на которые так горазд Сад, они кажутся совершенной фантасмагорией.

Всякий объект эротического притязания больше чем вещь, и меньше чем независимое «я», это величина с переменным знаком. Все это комбинации знаков, театр масок, в котором каждый участник исполняет роль какого-то ощущения. Творчество Сада превращается в пантомиму для заводных кукол, причем сюжет пьесы сводится к разнообразным перегруппировкам знаков и обмену ими. Эротический ритуал превращается в какой-то философский кордебалет, в математически расчисленное жертвоприношение. Перед нами театр не характеров, а положений, вернее доказательств. Ритуальное действо, напоминающее, с одной стороны, сакральное ауто{166} Кальдерона, а с другой — человеческие жертвоприношения одержимых геометрической страстью ацтеков. Но в отличие от тех и от других этот театр пуст, в нем нет ни зрителей, ни богов, ни актеров. Садический герой раздевает жертвы только для того, чтобы облачить их в прозрачные одеяния из чисел. О, эта роковая прозрачность! В ней снова растворяется другой, но уже не как непрозрачная вещь, а как бессмертная идея. Садическому герою не отделаться от своих жертв, ведь числа не умирают, единицу можно изничтожить, но из бездыханного тела возникнет два или три. Садический герой обречен на вечное странствие вдоль

бесконечного числового ряда. И даже смерть, философское самоубийство ничего ему не даст: нуль — это не число, а отсутствие чисел. И, как в парадоксе Бертрана Рассела{167}, для садического героя наступает миг, когда ему приходится столкнуться с тем, что множество меньше содержащихся в нем подмножеств. Победы садического философа испаряются точно так же, как его ощущения и удовольствия. В конце пути Жюльетта может сказать на манер буддийского монаха: все призрачно.

Если природа в своем круговращении уничтожает самое себя, если другой — то ли в виде союза жертвы и палача, то ли в виде неумирающего числа — всегда недостижим и невидим, если преступление оказывается необходимостью и, наконец, если отрицание отрицает себя, а разрушение разрушает себя, что же остается? Остается то, что до всяких систем, остается то, что не дает веществу окончательно развеществиться, некая отменяющая противоположности сверхмораль, в которой покой — это движение, а чувство — бесчувствие. Одной такой запредельной морали учит даосизм, другой — аскетизм йоги, своя — у стоиков. Ницше мечтал о духе, закаленном нигилизмом, о душе, рискующей всем и готовой начать все сначала. В блестящем эссе, посвященном Саду, Морис Бланшо{168} подчеркивает, что в конце концов садический герой приходит к апатии или атараксии. Поначалу Жюльетта, влекомая природной пылкостью, вкладывает в свои преступные деяния слишком много страсти. Ее покровители не одобряют такого поведения, а подруга Жюльетты Клервиль открывает ей, что настоящий распутник бесчувствен и безразличен: «…спокойствие, умеренность в страстях, стоицизм, позволяющий воплотить все желания и все претерпеть без душевного волнения…» Годы учения завершаются обескураживающим открытием: распутство — не школа ощущений и разнузданных страстей, но попытка встать выше чувств. Сад предлагает наслаждение бесчувственностью, это логическая неувязка или мистический парадокс. По сути дела, речь идет о бесповоротном упразднении теперь уже самого садического героя, и упраздняется он во имя принципа разрушения. Сад не колеблется в выборе между распутником и вселенским отрицанием. Бесчувствие, лишая смысла разврат, делает из него более совершенное орудие разрушения. Неуязвимый и неумолимый, отточенный, как лезвие ножа, точный, как автомат, это не философ и не сверхчеловек, а раскаленная добела энергия разрушения. Садический герой исчезает. Его исчезновение возвещает победу неживой материи над всем живым.

Мне кажется, до сих пор обращали мало внимания на

влечение Сада к неодушевленной материи. И не единожды он утверждает, что разрушение самое естественное из удовольствий и нет удовольствия выше, чем разрушать. Тысячи страниц он посвящает доказательству этого. И его поразительная интуиция (реальная или выдуманная, в данном случае безразлично) поставляет ему сотни примеров. Все эти примеры касаются древних и современных нравов, катаклизмов и катастроф природного мира. Кровавых религий, диких страстей, человеческих жертвоприношений, всего арсенала истории, мемуаров, легенд, книг о путешествиях и по медицине. Все это — с одной стороны. А с другой стороны — извержения вулканов, землетрясения, бури. Кровь и молния, семя и лава. Зато животного мира с его изобилием зверских совокуплений и жестоких ласк в этих описаниях и перечнях почти нет. И я имею в виду не только повадки некоторых насекомых, в те времена, возможно, мало известных, но очень близких человеку животных, таких как млекопитающие. В произведениях Сада животных не мучат и очень редко используют как способ наслаждения. Напротив, всяких пыточных орудий и механизмов полным-полно. Впрочем, известно, что Сад был человеком воспитанным и с приятными манерами. Несмотря на то что жизнь с ним обошлась круто, он не раз совершал великодушные поступки, причем иногда по отношению к тем самым людям, которые его преследовали. Мягкость характера сочетается в нем с несгибаемостью убеждений. По мере того как у нас накапливается все больше сведений о его жизни, образ Сада становится все загадочнее: нам известно все больше и больше, но тайна, окутывающая эту личность, остается такой же непроницаемой. Жестокость Сада — жестокость философского свойства. Это не ощущение, а умозаключение. Может быть, здесь разгадка его отношения к природе. Животное неспособно унизить человека, наше превосходство над животными слишком очевидно. А вот мир неорганической природы — это совсем другое. Он недоступен и бесстрастен, что́ ему наши муки — человеческие деяния его не задевают. Он вне нас. Это философия в камне, именно она истинный образец для садического героя. Камень не только абсолютно нечеловечен, он просто лишен какой бы то ни было биологической жизни. Он конкретное воплощение вселенского отрицания.

Сейчас, полтора века спустя, не так уж трудно заметить ошибки Сада, непоследовательности, небрежности и софизмы. Например, естественного человека нет, потому что человек не природное существо… (Хотя, возможно, Сад одним из первых заподозрил, что естественный человек — нечеловечный человек.)

Другой пример. Если человек случаен, то это такой случай, у которого есть самосознание и сознание собственной случайности. Заблуждение Сада и его времени в том и состоит, что человеческое бытие вводилось в русло природного детерминизма и именно с ним связывался случайный и преходящий характер человеческой жизни… (Нынче мы склонны из случайности жизни отдельного человека и всех людей выводить историю, систему.) Этот список можно продолжить. А можно двинуться в противоположном направлении и обозреть открытия и догадки. Они впечатляющи. Но более всего впечатляет зрелище самой системы, этой горделивой тюремной башни, этой выхолощенной гармонии, уходящих ввысь крепостных стен. Угнетенность и богооставленность, и мы, узники, хоть у тюрьмы нашей и нет стен. Вечно странствовать по этим нескончаемым тюремным закоулкам и коридорам — вот что нам суждено. Нас сплющивает не толща стен, а страх пустоты. Нас окружает сотканная из повторений бесконечность. Снова и снова обрушиваются возведенные Садом замки. Их разрушает не внешняя сила, а взрывная волна мысли. Сад отвергает Бога, мораль, общество, человека, природу. Он не приемлет самого себя, растворяясь в этом гигантском всеотрицании. Садовское «нет» не менее величественно, чем «да» св. Августина. Оба идут до конца. Сад и манихейство{169} несовместимы: добро несубстанциально, это просто отсутствие бытия. Бытие — зло. Но сказать «бытие» — значит утверждать что-то, подразумевать некое высшее «да». Вот и приходится переворачивать фразу: зло — это абсолютное не-бытие. Один и тот же неустанно повторяющийся мысленный ход, ветшающий от повторения. Творчество Сада самоубийственно. Вселенский распад — вот источник эротического и его жизненное начало. Распутник, возлюбивший смерть. После слов Сада не наступает тишины, потому что тишина, которая воцаряется после речи, исполнена смысла, она несказанна, но не немыслима. Невнятный шум слова, отрицающего самого себя. В нем даже не слышится, а угадывается стон неоформившейся, отпадающей от Первоначал природы.

*Париж, январь 1961*

# Перевернутое время [50]

Каждое поколение вышивает на ткани культуры свой узор, вплетая в привычный орнамент невиданные арабески. В каждом обществе, иногда тайно, иногда явно, «древние» спорят с «новыми». У всех исторических эпох была своя современность, но еще ни одна эпоха и ни одно общество, за исключением нашего, не называли сами себя современными. И если современность — это только указание на время, то назвать себя современными можно, только заранее смирившись со скорой утратой имени. Но какое название дадут нашей эпохе в будущем? От выветривания нет спасения, сопротивляясь ему, иные культуры брали себе имя какого-нибудь бога, веры или исторической судьбы: ислам, христианство, Среднее царство{170}… Все эти названия отсылают нас к чему-то вековечному и уж по крайней мере к каким-то устоявшимся идеям и образам. Всякая культура зиждется на своем имени, как на краеугольном камне, в имени она самоопределяется и самоутверждается. Имя делит мир надвое: на христиан и язычников, на цивилизованных и варваров, на тольтеков и чичимеков… на наших и не наших. Нынешняя культура тоже делит мир надвое: на современное и несовременное. Это противопоставление существует не только внутри нашей собственной культуры как противопоставление современного традиционному, оно используется и при сравнении с другими культурами, ведь всякий раз, как европейцы и их североамериканские отпрыски сталкиваются с другими цивилизациями, они неизменно называют их отсталыми. Не впервой одной цивилизации навязывать другим свои идеи и институты, но впервые нам предлагают не вневременной принцип в качестве всеобщего идеала, а само время. Для мусульманина или христианина неполноценность чужака состояла в том, что он придерживался иной веры; а для грека, китайца или тольтека — в том, что он варвар, чичимек. С XVIII века африканец или азиат ниже европейца, потому что он несовременен. Его чуждость и неполноценность проистекает из «отсталости». Бесполезно спрашивать, от кого и от чего он отстал. Запад отождествил себя со временем, и нет иной современности, чем современность Запада. Варваров, неверных, язычников и прочих нечестивцев уже почти нет, вернее, собак-язычников еще тьма-тьмущая, но называются они (мы так называемся) слаборазвитыми… И здесь я должен сделать одно маленькое отступление по поводу недавних злоупотреблений словом «слаборазвитый».

Эпитет «слаборазвитый» принадлежит бескровному и

бесполому языку Объединенных Наций. Это эвфемизм, который используют вместо еще несколько лет назад бывшего в употреблении выражения «отсталая нация». У этого слова нет точного ни антропологического, ни исторического значения, это бюрократический, а не научный термин. Несмотря на свою расплывчатость, а может быть именно благодаря ей, оно стало излюбленным словечком экономистов и социологов. Под его прикрытием обитают две псевдоидеи, два злосчастных предрассудка. Согласно первому, существует одна-единственная цивилизация, во всяком случае, все цивилизации можно свести к единому образцу: к современной западной цивилизации. Другой предрассудок заключается в убеждении, что изменения в жизни культуры и общества носят линейный прогрессивный характер и, значит, могут быть оценены. И эта вторая ошибка — тягчайшая. Если бы социальные явления, экономика и искусство, религия и эрос могли быть точно измерены и формализованы, так называемые общественные науки сделались бы такими же науками, как физика, химия или биология. Но всем нам известно, что это не так.

Отождествление современности и цивилизованности сейчас так распространено, что в Латинской Америке многие говорят о собственной культурной слаборазвитости. Рискуя надоесть читателю, я все же повторю: нет одной-единственной цивилизации и к тому же ни в одной культуре развитие не осуществляется прямолинейно. История не знает прямых линий. Шекспир не более «продвинут», чем Данте, а Сервантес не «отстает» от Хемингуэя. Конечно, в области наук происходит накопление знаний, и в том смысле можно говорить о развитии. Но это накопление знаний никоим образом не означает, что сегодняшние ученые более «развиты», чем вчерашние. Да и история науки свидетельствует о том, что внутри каждой научной дисциплины движение осуществляется не прямолинейно и не непрерывно. Мне могут возразить, что о развитии допустимо говорить в тех случаях, когда речь идет о технике и ее влиянии на жизнь общества. Так вот, именно это мне кажется ошибочным и опасным заблуждением. Сами технические принципы всеобщи, другое дело — как их применяют. Вот живой пример: бездумное внедрение североамериканской техники в Мексике обернулось сущим несчастьем, превратившись в источник нравственного и эстетического уродства. В последние десятилетия мы стали свидетелями того, как попытки преодолеть «слаборазвитость» оборачивались разрушением нашего стиля жизни и порчей культуры. Далось «развитие» нелегко, а потерь больше, чем приобретений. Да не примут меня за мракобеса, настоящие

ретрограды — это те, кто истово верует в прогресс любой ценой. Я знаю, что от него не уйти, что мы приговорены к развитию, так постараемся хоть немного смягчить этот приговор.

Развитие, прогресс, современность: когда же начинаются эти современные времена? Есть разные способы читать великие книги прошлого, мне по душе тот, который не ищет узнавания, но стремится выявить несходство. И я снова обращаюсь к Данте, мастеру несравненному, ибо самому неактуальному из великих наших поэтов. Флорентийский поэт со своим проводником идут по огромному пылающему могильнику, это шестой круг ада, в котором горят еретики, философы-эпикурейцы и материалисты. В одной из могил они видят флорентийского патриция Фаринату дельи Уберти, стойко переносящего пытку огнем. Сначала Фарината предрекает Данте изгнание, а затем добавляет, что и дара провидения он лишится, «едва замкнется дверь времен грядущих». После Страшного Суда нечего будет предсказывать, потому что ничего не будет. Времена закроются, и будущему придет конец. Все навечно пребудет таким, как есть, — неизменным и окончательным. Всякий раз, когда я читаю этот отрывок, мне слышится голос не столько иных времен, сколько мира иного. Так оно и есть: эти страшные слова доносятся из мира иного. Мотив смерти Бога сделался общим местом, и даже богословы с легкостью рассуждают на эту тему. Но от мысли о том, что придет день и замкнется дверь будущего… от этой мысли я то смеюсь, то плачу.

Время предстает нам как непрерывное протекание, вечное движение к будущему; если будущее закроется, время остановится. Мысль тягостная и вдвойне для нас неприемлемая. Оскорбляющая наше нравственное чувство, ибо делает смешными наши надежды на усовершенствование рода человеческого, и оскорбляющая наш разум, ибо разрушает веру в эволюцию и прогресс. В мире Данте совершенство — синоним завершенной в себе реальности, устоявшейся в своем бытии. Изъятая из изменчивого и преходящего времени истории, всякая вещь есть то, что она есть во веки веков. Вечное настоящее, оно кажется нам немыслимым и невероятным. Ведь настоящее, по определению, мгновенно, а мгновенное — это самое подлинное, напряженное и непосредственное время. Напряженность мига, становящаяся устойчивой длительностью, — здесь какая-то логическая несообразность, и это тоже трудно перенести. Для Данте устойчивое настоящее вечности — воплощение полноты совершенства, для нас — сущее наказание, состояние не жизни, но и не смерти. Царство заживо погребенных, замурованных в стенах не из камня и кирпича, а из замороженных мгновений.

Отвергается именно такой способ существования, который мы больше всего ценим: непрерывная возможность сбываться, двигаться, меняться, стремиться в туманный край грядущего. Там, в этом грядущем, где «быть» означает «предвкушать бытие», — вот где нам рай… Так что с известной долей уверенности можно сказать, что современная эпоха началась в тот самый миг, когда человек осмелился сделать шаг, от которого заплакали бы и засмеялись и Данте, и Фарината дельи Уберти, — отворил дверь времен грядущих.

Современность — понятие западное, его нет ни в какой другой цивилизации. Причина проста: у других цивилизаций со временем связаны такие образы и представления, о которых даже нельзя сказать, что они противоположны нашим, они просто с ними не совпадают. Буддистская пустота, индуистское бытие без акциденций и атрибутов, циклическое время греков, китайцев и ацтеков, архетипическое прошлое первобытного человека — все это не имеет ничего общего с нашим представлением о времени. Христианское средневековье считает, что историческое время непрерывно, необратимо и конечно. Когда это время себя исчерпает или, как говорит поэт, «едва замкнется дверь времен грядущих», наступит царство вечного настоящего. Здесь и сейчас, в конечном времени истории, человек ставит на карту свою вечную жизнь. Очевидно, что только внутри представления о времени как о процессе непрерывном и необратимом и могла родиться идея современности. Очевидно также, что она родилась, отталкиваясь от христианской вечности. Конечно, в такой цивилизации, как исламская, восприятие времени сходно с христианским, но там по причине, о которой я скажу чуть позже, ревизия христианской идеи вечности — а смысл современности как раз в ней и состоит — оказалась невозможной. Любое общество раздирают противоречия как материального, так и идеального порядка. И, как правило, они выливаются в интеллектуальные, религиозные и политические столкновения. Этими столкновениями общество живет, из-за них оно умирает, они его история. Одна из задач образа времени как раз и заключается в разрешении этих противоречий вне истории, ибо только так можно уберечь общество от перемен и смерти. Поэтому всякий образ времени — уже готовая метафора, метафора, придуманная не поэтом, а целым народом. Но метафора переходит в понятие, и все великие коллективные архетипы времени становятся предметом размышлений для философов и богословов. И все они, просеявшись через критическое сито разума, являются нам как разнообразные, более или менее отчетливые версии того логического принципа,

который мы именуем принципом тождества, ведь противоречие нейтрализуется либо путем снятия противоположностей, либо путем отмены одной из них. Иногда оно вообще исчезает. Буддистская мысль отменяет оппозицию «я» и мира, ставя на ее место пустоту, некий абсолют, о котором ничего нельзя сказать, потому что он совершенно пуст, и даже, как говорят сутры Махаяны{171}, его пустота пуста. Иногда можно обойтись и без упразднения, в древнекитайской философии времени противоположности сосуществуют мирно и гармонично. То обстоятельство, что противоречие может разрешиться взрывом и взорвать всю систему, — угроза не только логике, но и жизни: когда гармония начал разлаживается, общество, теряя опору, разрушается тоже. Отсюда закрытый и самодостаточный характер этих архетипов, отсюда их претензии на непогрешимость и сопротивление любым переменам. Общество может менять установки, переходить от многобожия к единобожию, от циклического времени к конечному и необратимому времени ислама, но сами установки не меняются, не преобразуются. У этого всеобщего правила есть одно исключение — западное общество.

Монотеистический иудаизм и языческая философия составляют двойное наследие христианства. Греческая идея бытия — любая ее версия от досократиков и эпикурейцев до стоиков и неоплатоников — плохо уживается с иудаистским представлением о едином живом Боге, Творце мира. Эта двойственность была центральной темой христианской философии, начиная с отцов Церкви. Схоластика попыталась снять эту оппозицию при помощи очень изощренной онтологии. Современность — следствие этого противоречия, в известном смысле она тоже пытается его решить, но совсем не так, как схоластика. Спор разума и откровения сотряс и арабский мир, но там победа осталась за откровением, умерла философия, а не Бог, как на Западе. Победа вечности в исламе придала человеческому времени иной смысл, история стала подвигом и легендой, а не делом рук человеческих. Двери будущего затворились. Принцип тождества победил полностью и окончательно: Аллах — это Аллах. Запад избежал тавтологии, но только для того, чтобы впасть в противоречие.

Современность начинается с осознания того, что противостояние Бога и бытия, разума и откровения — это что-то совершенно неразрешимое. В отличие от ислама у нас разум набирает силу в ущерб Провидению. Бог един, чужеродное и разнородное Он допускает только как грех небытия, разум стремится отойти от самого себя и всякий раз, исследуя себя, он

расщепляется, всякий раз, созерцая себя, обнаруживает себя иного. Разум стремится к целостности, но, в отличие от Провидения, не пребывает в этой целостности и не отождествляет себя с ней. Троица — откровение и для разума, она непостижимая тайна. Размышляя, целое становится другим, видит себя как другое. Приняв сторону разума, Запад обрек себя на то, чтобы быть всегда другим, обрек себя на самоотречение во имя того, чтобы пребыть собой.

В великих метафизических системах, созданных на заре современности, разум предстает самодостаточным началом, он равен самому себе, ничто, кроме него самого, его обосновать не может, и, стало быть, он обосновывает мир. Но вскоре эти системы сменяются другими, и в них разум становится по преимуществу критическим разумом. Обращенный к самому себе разум больше не созидает систем; исследуя самого себя, он очерчивает собственные границы, он судит себя и выносит о себе суждение, саморазрушение становится его основополагающим принципом. Точнее, он обретает в нем новые основы. Он остается для нас основополагающим принципом, но в особом смысле — вне систем, неуязвимых для критики, как самокритика. Он нами руководит в той мере, в которой раздваивается, предстает как объект анализа, как сомнение и отрицание. Это не храм и не укрепленный замок, это открытое пространство, площадь и дорога, спор и метод. Заметаемая песком колея в пустыне, метод, единственный принцип которого — критический анализ всех принципов. Сама его природа обязывает разум признать собственную временность и неизбежную открытость переменам. Все преходяще, и разум отождествляется с изменчивостью и инакостью. Современность — синоним критического сознания и изменчивости. Это не утверждение вневременного принципа, но непрестанное вопрошание о себе самом, пристальный самоанализ, саморазрушение и самосозидание разума. Не принцип тождества с его нескончаемой и монотонной тавтологией правит нами, но инакость и противоречие, безоглядная всепроникающая критика. В прошлом целью критики было сыскать истину, нынче критика — сама истина. Наше время опирается не на какие-то постоянные истины, а на истину непостоянства.

В отличие от христианского общества, для которого характерно противостояние разума и откровения, бытия мыслящей себя мысли и Бога как творящей личности, нынешнее время стремится строить системы не менее прочные, чем старые религия и философия, но их основу составлял бы уже не вневременной принцип, а принцип изменчивости. Гегель называл

свою собственную философию лекарством от разлада. Если современность началась с разлада в христианском обществе, если наша основа, критический разум, — это постоянный разлад с самим собой, как нам от него излечиться, не отрекаясь от самих себя и собственных основ? Как управиться с противоречием, не упраздняя его? В иных культурах сглаживание противоречий было первым шагом к утверждению единства. Так, у католиков онтология степеней бытия давала возможность смягчить противостояние, вплоть до полной его отмены. В новое время диалектика взваливает это рискованное дело на себя, опираясь на парадокс, превращая отрицание в соединительное звено между противоположностями. Стремясь избавиться от противоречия, она не замиряет крайности, а еще резче сталкивает их. Хотя Кант называл диалектику логикой видимости, Гегель полагал, что только благодаря отрицательности понятия можно избежать философского скандала по имени «вещь в себе». Нет нужды принимать сторону Канта, ведь и так ясно, что, даже если Гегель и прав, диалектика снимает противоположности только для того, чтобы они тут же возродились снова. Последняя великая философия Запада колеблется между умозрительным безумием и критическим разумом, это мышление выстраивает себя как систему только для того, чтобы тотчас распасться. Клин вышибают клином. Вот она, современность: с одного края Гегель и его материалистические последователи, с другого — их оппоненты от Юма до аналитической философии{172}. Это противоборство и есть история Запада, фундамент его бытия. В один прекрасный день оно станет причиной его смерти.

Современность — это развод. Я беру это слово в самом непосредственном его значении: отделяться от чего-то, разъединяться с чем-то. Современность начинается с размежевания с христианским средневековьем. Неизменно верная себе современность — воплощение вечного раскола, непрестанного ухода от самой себя. Каждое поколение переживает изначальное состояние разлада, снова и снова отрекаясь от себя и возрождаясь. Разобщение приобщает нас к истокам нашего общества, а разъединение устремляет навстречу самим себе. И мы, словно мученики Данте — впрочем, для нас это никакие не муки, а воздаяние за жизнь в истории, — ищем себя в другом, находим и, слившись с этим другим, изобретенным нами самими, по сути нашим собственным отражением, спешим уйти от призрака, убежать его, стремимся на поиски самих себя, вечно гоняясь за собственной тенью. Всегда к чему-то, вечно туда, неведомо куда, — вот это мы и именуем прогрессом.

Наше представление о времени как непрестанном изменении

не столько разрыв со средневековым христианством, сколько перегруппировка составляющих его элементов. Конечное время христианства преобразуется в едва ли не бесконечный процесс естественной эволюции и истории, сохраняя при этом два неотъемлемых его свойства: необратимость и непрерывность бытия. Современность отвергает циклическое время не менее категорично, чем св. Августин{173}: вещи случаются лишь однажды, ничто неповторимо. Ну а что касается персонажа разыгрывающейся драмы времени, то это уже не чья-то душа, но целое сообщество, род человеческий. Вторая составляющая — присущее вечности совершенство — теперь сделалась атрибутом истории. Так впервые само изменение было оценено как благо: существа и вещи достигают совершенства, своего полного воплощения не в ином времени мира иного, а в этом, не в вечном настоящем, а в мимолетном. История — вот наш путь к совершенству.

И современность сосредоточилась не на реальной действительности отдельно взятого человека, а на идеальной действительности общества и человеческого рода. Утрачивая личный религиозный смысл, представление о спасении или осуждении души на вечные муки, человеческие дела и поступки начинают окрашиваться надличным светом истории. Отвращение от ценностей христианства происходило одновременно с подлинным обращением в другую веру: человеческое время больше не вращается вокруг недвижного солнца вечности, и совершенство уже не вне, а внутри истории, к тому же род человеческий, а не индивид отныне носитель совершенства. Да и достигается совершенство уже не слиянием с Богом, а участием в земных исторических делах. Совершенство, бывшее некогда артибутом вечности, теперь помещается во времени, созерцательная жизнь перестает быть высшим идеалом, зато и его место занимает деяние во времени. Слияние не с Богом, а с историей — вот удел человеческий. Труд вытесняет покаяние, прогресс — благодать, политика — религию.

Современная эпоха считает себя революционной по разным соображениям. Первое и наиболее очевидное семантического свойства: современность начала с того, что поменяла смысл слова «революция»{174}. К изначальному смыслу — вращение миров и светил — добавился другой, сейчас наиболее распространенный, означающий насильственный разрыв со старыми порядками и установление более справедливого и разумного общественного строя.[51] Вращение светил зримо свидетельствовало о цикличности времени. Меж тем в новом значении слово «революция» прекрасно выражало самую суть линейного

непрерывного необратимого времени. В первом смысле — вечное возвращение, во втором — разрушение прошлого и сооружение на его месте нового общества. Но и первоначальный смысл полностью не исчезает, он снова преобразуется. Идея революции в нынешнем значении слова предельно жестко воплощает концепцию истории как цепи неизбежных прогрессивных преобразований; если общество не развивается и застаивается, разражается революция. Но если без революции не обойтись, значит, истории присуща цикличность. Вот неразрешимая загадка наподобие тайны Троицы. Меж тем революции — выражения необратимого времени и, стало быть, критического разума, это свобода как таковая. Революция двойственна: она являет нам как мифологический лик, связанный с цикличностью, так и геометризованный облик критического разума. Самую старую старину и самую новую новизну.

Великим революционным переворотом, великим преобразованием стало преобразование будущего. В христианском обществе будущее было осуждено на смерть. Победа вечного настоящего на другой день после Страшного Суда означала конец будущего. Современность переворачивает понятия: если человек — это история, и только в истории он сбывается, если история — это время, устремленное в будущее, а будущее — место, где выбирают очередное совершенство, если совершенство всегда отодвигается в будущее… тогда из трех времен главным становится будущее. Оно как магнит притягивает к себе настоящее, и оно же пробный камень, на котором проверяется прошлое. Наше будущее так же неизменно и вечно, как вечно и неизменно христианское настоящее. Оно не внемлет суете дня сегодняшнего и равнодушно к горестям минувшего. Хотя наше будущее — дитя истории, оно за пределами истории, вдали от ее бурь, превратностей и перемен. Если это и не христианская вечность, то все же оно сходно с ней, ибо тоже находится по ту сторону времени, ведь будущее вытягивает время в последовательность, и оно же отрицает ее. Та же сила, что толкала христианина в рай или в ад, выталкивает современного человека в будущее.

Христианская вечность устраняла все противоречия и замиряла все бури, она была концом и времени, и истории. Что же до нашего будущего, то хотя оно и склад всяческих совершенств, все же это не место для отдыха и не конец. Напротив, это всегда начало и постоянное стремление идти дальше. Наше будущее — это некий гибрид ада и рая: рая потому, что это место, которое мы выбираем сами, ада потому, что мы никогда им не были довольны. Совершенство всегда

относительно, марксисты и прочие заядлые историцисты, указуя перстом в небеса, утверждают, что после того, как уладятся нынешние конфликты, неизбежно появление новых, более сложных, но если считать, что будущее покончит и с историей, и со всеми борениями, то получается, что мы по собственной воле приносим себя в жертву миражу, ведь будущее, по определению, недостижимо и неосязаемо. Обетованная земля истории недосягаема, вот здесь и дает себя знать во всей своей грубости и непосредственности то противоречие, которое и есть суть современности. Критика, которой современность подвергла христианскую вечность, а равно критика христианством концепций циклического времени античности приложима и к нашим собственным представлениям о времени. Преклонение перед принципом изменчивости предопределило преклонение перед будущим — временем, которого нет.

Современна ли современная литература? Ее современность двусмысленна. Еще в преромантическую эпоху поэзия и современность затеяли тяжбу, и она до сих пор не окончена. Ниже я постараюсь изложить суть дела, не слишком задерживаясь на деталях — я не историк литературы, — но останавливаясь на наиболее характерных примерах. Я заранее принимаю упреки в необъективности, тем более что это умышленная необъективность. Ведь моя точка зрения — это точка зрения латиноамериканского поэта, а то, чем я здесь занимаюсь, не академические изыскания, но исследование собственных истоков и попытка косвенного самоопределения. Эти размышления принадлежат тому роду литературы, который Бодлер называл пристрастной критикой{175}, единственной, по его мнению, сто́ящей критикой.

Я попытался определить современную эпоху как эпоху критическую, рожденную отрицанием. Это отрицание распространяется и на искусство и литературу, художественные ценности обособляются от ценностей религиозных. Литература завоевывает независимость. Поэтическое, художественное, прекрасное — все это самостоятельные ценности, отныне не связанные с другими ценностями. Их самодостаточность превращает искусство в «объект», на белый свет появляются музей и критика. Современность создает культ литературного «объекта» — стихов, романа, драмы. Начало этому положено Возрождением, процесс усугубляется в XVII веке, но только в современную эпоху поэты по-настоящему осознают всю головокружительность и противоречивость этой идеи. Поэтическое произведение — это отдельный самодостаточный мир. Но поэтическое произведение становится «изнутри» критическим. На первый взгляд это

совершенно естественно: раз современная литература живет в критическую эпоху, она становится критической литературой. И все же, если присмотреться лучше, современность этой литературы парадоксальна. В самых ярких и типичных произведениях — я имею в виду традицию, ведущую от романтиков к сюрреалистам — современная литература представляет собой страстное отрицание современности. К тому же она настойчиво стремится, и это относится как к роману, так и к лирической поэзии, — я имею в виду тенденцию, получившую наибольшее развитие у Джойса и Малларме, — стать критикой, жесткой и всеобъемлющей критикой самой себя. Критикой буржуазного общества и его ценностей и критикой языка и его значений. И в том и в другом случае современная литература, по сути, отрицает себя, но, отрицая себя, она самоутверждается в собственной современности.

И совсем не случайно в нынешнем романе больше поэзии, чем в лирике. Роман — жанр, рожденный современностью{176}, и он лучше выражает ее поэзию — поэзию прозы. Но если современная литература начинается с критики современности, то самое наглядное воплощение этого парадокса — фигура Руссо. В его творчестве эта эпоха — эпоха прогресса, изобретений, развития городского хозяйства — получает не только свое обоснование, но и яростно отвергается. В произведениях Жан-Жака и его последователей колебания между прозой и поэзией делаются все более явными, причем выбор все чаще и чаще делается в пользу первой. Проза и поэзия затевают битву внутри романа, и эта битва составляет сущность романа. Победа прозы превращает роман в психологический документ, свидетельство его социальной и антропологической принадлежности, в то время как победа поэзии превращает роман в поэму. В обоих случаях он исчезает как роман. Чтобы быть романом, нужно совмещать прозу с поэзией, не превращаясь полностью ни в то, ни в другое. В этом противоречивом союзе проза представляет современный элемент — критику, анализ. И, начиная с Сервантеса, она, судя по всему, постепенно берет в битве верх, но в конце XVIII века внезапное землетрясение разваливает геометрию разума. Некая новая сила, именуемая чувствительностью, сокрушает сооружения рассудка. Новая сила? О нет, старая-престарая, до разума и до истории. Новизне, современности, истории и историческим событиям Руссо противополагает чувство, но чувство это нечто изначальное, оно не датируется, ибо оно до времени — в начале.

То, что у преромантиков было чувством, у романтиков не замедлило превратиться в страсть. Но если первое — это согласие с естественным порядком вещей, то суть второго в нарушении

социального порядка. И то и другое — природа, но природа очеловеченная: тело. Хотя чувственным страстям отводится главное место в великой литературе о распутстве, только у преромантиков и романтиков телу поистине дается слово. И тогда оно начинает говорить на языке снов, символов, метафор, причудливо сочетающем священное с профанным, возвышенное с непристойным. На языке поэзии, а не рассудка. Различие с писателями эпохи Просвещения принципиально. В самых раскованных и вызывающих текстах этого времени, у маркиза де Сада, тело молчит, хотя именно оно, со всеми его особенностями и аномалиями, было единственной темой этого автора. Дело, однако, в том, что окровавленные тела не более чем способ дать слово философии. У Сада нет никаких страстей, его безумие выверено, а его единственная настоящая страсть — критика. Его возбуждают не тела и позы, а строгость и блеск доказательства. У других философов либертинажа XVIII века нет такого размаха, как у де Сада, но они точно такие же холодные и рассудочные. Это не страсть, это философия. Конфликт дожил до наших дней. Дэвид Лоуренс{177} и Бертран Рассел сражались с пуританизмом англосаксов, и, вне всякого сомнения, расселовское отношение к телу казалось Лоуренсу циничным, в то время как Расселу поведение Лоуренса казалось иррациональным. То же самое расхождение у сюрреалистов и сторонников сексуальных свобод. Для одних эрос — синоним воображения и страсти, для других свобода означает разумное решение проблемы физиологических отношений между полами. Батай{178} считал, что отклонение от общепринятых норм — это удел и даже сущность эротического, а новая сексуальная мораль полагает, что стоит ослабить запреты, как ослабнут или даже совсем исчезнут эротические отклонения. Блейк сказал{179}: «Денно и нощно мы оба читаем Библию, но там, где ты читаешь черное, я читаю белое».

Христианство боролось с богами античности и духами земли, воды, огня и воздуха. Тех, кого оно не сумело уничтожить, оно обратило: одни стали демонами, и их отправили в преисподнюю, чтобы они там озаботились административными делами ада, другие вознеслись на небеса и влились в ряды небесного воинства. Критический разум разогнал обитателей небес и преисподней, и тогда духи вернулись на землю, расселились в воздухе, огне и воде, вошли в тела мужчин и женщин. Это возвращение назвали романтизмом. Культ чувствительности и страсти — культ полемический, ведь благоговение перед природой подспудно предполагает нравственную и политическую критику цивилизации, а равно почтительное отношение к первоначалам. К тому же страсть и чувство воплощают

естественное: это подлинное против искусственного, простое против сложного, настоящее своеобразие против фальшивой новизны. Естественное первозданно, и в этом его превосходство. Первоначала, основы общества — все это связано не с изменениями и не с последовательным временем истории, а с временем первозданным, всегда равным самому себе. Порча этого изначального времени, времени чувства и страсти, началась тогда, когда, как говорит Руссо, кто-то в первый раз огородил клочок земли, сказав: «Это мое», и нашлись глупцы, которые ему поверили. Частная собственность лежит в основе исторического общества. Разрыв с изначальным, довременным временем означал начало истории. Так началась история неравенства.

Нынешняя тоска по изначальным временам и единению с природой — явление новое. И хотя нам не чужда языческая вера в золотой век, существовавший до всякой истории, мы уже не вписываем его в циклическую концепцию времени, ведь возвращение в блаженные времена должно произойти не благодаря повороту светил, но благодаря перевороту в человеческих душах. Действительно, прошлое не возвращается. Это люди сознательно и намеренно изобретают его и помещают в историю. Революционное прошлое — одно из обличий будущего, карнавальный его наряд. Безликая роковая судьба уступает место новой идее, идее свободы, прямой наследнице христианства. Загадка, которая не давала покоя св. Августину — как согласовать человеческую свободу с божественным всемогуществом, — в XVIII веке принимает вид проблемы, которая равно занимает как сторонников революционного, так и сторонников эволюционного путей развития: насколько история нас предопределяет и в какой мере человек может менять ее ход? К парадоксу необходимости и свободы добавляется еще один: восстановить изначальное согласие можно, только совершив неслыханное, но справедливое насилие, только разрушив общество, основанное на неравенстве. В известном смысле это разрушение истории, ведь история и неравенство тождественны. Однако само разрушение истории — история, критика, ставшая революцией. Отступление во времена первоначал, во времена до времени означает разрыв со временем. И ничего не остается, как сказать — пусть звучит это очень странно, — что только современность способна вернуть нас во времена первоначал, потому что только наша эпоха способна к самоотречению.

Будучи критикой построений критического сознания, современная поэзия, начиная с преромантиков, жаждет возвращения к первоистокам, к тому, что было до современности и что враждует с современностью. Вечно неизменное,

непроницаемое для истории первоначало именуется у Руссо «началом начал», это Адам Уильяма Блейка, сон Жан-Поля{180}, аналогия Новалиса, детство Вордсворта, воображение Кольриджа. Как ни называй, суть всегда одна и та же: отрицание современности. Современная поэзия утверждает, что она — глас доисторических первоначал, выявление слова-первоосновы. Поэзия — первородный язык людей, чувство и страсть, именно поэтому она — подлинный язык всех открытий и революций. Она социальна и революционна, ибо возвращает к началам до всякого неравенства, она личностна, касается каждого мужчины и каждой женщины, ибо отвоевывает для них первозданную цельность. Она противостоит и современности, и христианству, самим своим несогласием утверждая историческое время современности и мифологическое время христианства. По одну сторону — чаяние нового общества и революции, переносящей время первоначал в будущее, по другую — возврат к изначальной цельности, религиозное стремление вернуть будущее во времена до грехопадения. История современной поэзии и есть история колебаний между искушением революцией и искушением религией.

# Стол и постель [52]

## *Цивилизация и гармония*

Дальнейшие сопоставления нужно как-то обосновать. Нынешнюю ситуацию в Мексике я, естественно, сравниваю с нашим прошлым — временами Моктесумы, вице-короля Букарели{181}, диктатора Санта-Аны{182} или президента Карденаса{183}. А вот применительно к Соединенным Штатам сегодняшняя реальность сопоставляется с утопической конструкцией. Суть в том, что Мексика, как и большинство стран, — это результат не столько сознательной воли мексиканцев, сколько стечения исторических обстоятельств. Другое дело — Соединенные Штаты: тут воля в самой основе нации. Поэт Луис Сернуда{184} однажды сказал мне: «Я приговорен оставаться испанцем». И в романе Карлоса Фуэнтеса{185} «Край безоблачной ясности» герой говорит: «Мне выпало здесь родиться, а от этого лекарств не бывает». Скажут, немало американцев — особенно после вьетнамской войны — клянут судьбу за то, что родились в Америке. И все-таки и в истоке своем, и во все периоды своего формирования Соединенные Штаты — не рок, а выбор. Американцы воспитаны не сложившимся обществом, а его проектом. Американская конституция — это общественный договор, дающий начало новой нации, а потому предшествующий истории. Предшествующий истории и выходящий за ее пределы: превыше всего американское общество ценит перемены и дорожит волей к завоеванию будущего. Поэтому вполне резонно сопоставить нынешнее состояние Соединенных Штатов с другими обществами или идеями обществ, выходящих за пределы истории. Скажем, с первобытными укладами либо с воображаемыми общественными устройствами утопистов (Руссо, Фурье) — неолитическим селением или фаланстером. Первые, как договор о создании США, предшествуют истории; вторые шагают за ее пределы, в заповедные владения североамериканцев — будущее.

Но внеположенность истории не единственное, что роднит первобытное общество с утопическим. Первобытное общество (точней, наш образ его) во многом олицетворяет наши мечты и грезы, а потому наделено образцовостью утопии. В свою очередь конструкции утопистов по большей части вдохновлены реальными или воображаемыми чертами архаических обществ. Для Фурье будущий мир Гармонии ближе к простодушию и

невинности варваров, чем к извращенным привычкам людей цивилизованных. Наши представления о том, каким было (или могло быть) и каким будет (либо может стать) человеческое сообщество, по смыслу близки: меньше они реальны или больше, но это всегда образцы, примеры. С их помощью мы видим, изучаем и судим самих себя.

В последнее время (не из-за того ли, что я в другом месте назвал «закатом будущего»?[53]) примеры чаще отыскивают в архаике: в селении, а не космополисе, ремесле, а не технократии, прямом народоправстве, а не диктатуре чиновников. Будущее разочаровало (если не ужаснуло) нас. И все же, пусть для того чтобы столкнуть вчерашние надежды с нынешней реальностью, есть, по-моему, смысл сравнить общественный уклад, описанный Фурье, с переменами, которые переживает Америка в области эротических moeurs.[54] Или лучше сказать: с переменами в представлениях американцев о любви и о разнообразии сексуальных склонностей и навыков. Потому что речь пойдет, понятно, о переменах в сфере идей и мнений; сами привычки изменились, естественно, куда меньше, чем думают. Разница здесь не в самих действиях, а в их трактовке.

Но почему именно Фурье? Дело в том, что несколько лет назад французская исследовательница Симона Дебу{186} нашла и с глубоким, без педантства, предисловием опубликовала его рукопись под названием «Le nouveau monde amoureux»,[55] основополагающее сочинение, видимо припрятанное стыдливыми учениками (Париж, издательство «Антропос», 1967). Благодаря кооперативной организации труда и другим социальным и моральным реформам, важнейшая из которых — достижение полного равенства полов, у Фурье в его обществе «царит изобилие, и в целях общего согласия необходимо не просто разнообразить наслаждения, но предаваться любому из них с полным самозабвением». Соединенным Штатам до того уровня социальной справедливости и гармонии, который описывает Фурье, конечно, далеко. И все же промышленность создала здесь такое изобилие, равного которому — даже не закрывая глаз на его чудовищность — в истории, надо признаться, не бывало. На этом социальном и историческом фоне материального изобилия и стойких традиций самокритики и индивидуализма разворачивается сегодня своеобразное восстание эроса. Сходства между Америкой и грезой Фурье поражают не меньше, чем отличия. Среди первых — имущественное благосостояние и абсолютная в стране Гармония, но относительная в Соединенных Штатах эротическая свобода. Главное же различие в том, что общество, придуманное Фурье, как видно уже из его названия,

достигло гармонии — того социального порядка, который, подобно небесному, основывается на тяготении, связующем противоположности, не упраздняя их, тогда как в США явно или полуприкрыто царят нажива, обман, насилие и другие пороки так называемых цивилизованных обществ.

Верховная власть в стране Гармония — как в любом обществе, по Фурье — разделена между двумя сферами: административной и религиозной. Забота первой — производство и распределение, то бишь труд, если в гармоническом обществе можно отделить труд от наслаждения. Дело второй — наслаждения как таковые. В цивилизованном обществе религия устанавливает наслаждениям (и прежде всего постели и столу, ведь религия есть любовь и причащение) законные границы ради того, чтобы их подавить или перенаправить. Но, борясь со страстями и склонностями, их превращают в чудовищные наваждения и мании. Бесчеловечных страстей не бывает: нас распаляет и в буквальном смысле слова бесит подавление их моралью и религией. А в Гармонии цивилизованная мораль упразднена и религия не теснит, но высвобождает, будит и примиряет инстинкты, не исключая ни одного из них. «Мое учение лишь дает выход страстям, заложенным в нас природой, ничего в них не меняя», — пишет Фурье. Все дело, добавим, в социальном контексте. В цивилизованном обществе страсти гибельны, разъединяя людей; в Гармонии они их сближают. Развиваясь во всей цельности и без принуждения, страсти не рвут социальных связей и не вредят индивидам. Человек у Фурье — полностью общественный, а потому — полностью свободный. Все позволено, но, в отличие от садовского мира, разрушительные страсти здесь, в целиком перевернутой иерархии ценностей, меняют знак, становясь созидательными. Садизм обращен на эротический «объект», да и мазохист пытается почувствовать себя объектом, тогда как в стране Гармонии, где царит сердечная тяга друг к другу, каждый и во всем равноправный субъект.

Религия законодательствует тут в двух сферах — любви и трапезе, в общении и на пиру, в Эротике и Гастрософии. Эротическая страсть — наиболее глубокая, гастрономическая — самая необузданная. Первой не затронуты дети и старики; вторая, напротив, расцветает в детстве и старости. Хотя обе держатся на связях и сочетаниях, будь то тел или продуктов, в Эротике число сочетаний ограничено, а наслаждение стремится к высшей точке (оргазму), тогда как в Гастрософии количество сочетаний неисчерпаемо, наслаждение же не концентрируется, а, напротив, ширится и делится (распробование, смакование). Должно быть, поэтому Фурье объявляет любовь высшим из искусств, а

гастрономию — главной из наук. Все искусства — в ведении Эротики, науки же — владения Гастрософии. Эротике, в основе которой — дарение, соответствует добродетель, Гастрософии, покоящейся на распределении, — мудрость.

В Гармонии — свои святые, свои герои, не похожие на наших. Святые здесь — это мастера любовного искусства, герои — ученые, поэты, художники. В цивилизованном обществе дать волю извращенным фантазиям или заняться любовью со старухой можно, либо плюя на условности, либо проституируя за деньги; в Гармонии — это проявление добродетели. Добродетель здесь не отказ, а полнота. Великодушие в Гармонии дается легко, поскольку никто не лишен радостей пола (всякий имеет право на свой эротический минимум). К тому же святой или святая в Гармонии, удовлетворяя желания других, получают признание общества и этим удовлетворяют страсть не менее пылкую, чем сердечная: свое честолюбие, страсть каббалистическую, как ее именует Фурье. В любви ли, в трапезе наслаждение теперь не сводится к простому удовлетворению потребности, превращается в своеобразный опыт, когда желание и открывает нам самих себя, и зовет дальше, чтобы стать «другими». Здесь правят воображение и познание, или, словами Фурье, добродетель и мудрость. Посмотрим под этим двойным углом зрения — Эротики и Гастрософии — на американское общество.

## *Гигиена и репрессивность*

Никаких неожиданностей традиционная американская кухня не сулит: простые, питательные, почти не приправленные продукты. Ни малейших ухищрений. Морковь — это старая добрая морковь, картошка — картошка, и не стыдится этого, а бифштекс — этакий брызжущий кровью великан. Воплощенные демократические идеалы отцов-основателей: бесхитростная трапеза, перемена, следующая за переменой, как фразы в рассудительной речи, лишенной всякого наигрыша и блеска. И отношения сотрапезников, и связи между исходными продуктами и вкусовыми ощущениями самые прямые: прикрасы в виде соусов и подлив, возбуждающих глаз и разжигающих аппетит, исключены. Запрет на смешение при готовке такой же, как между полами, расами и социальными группами. У нас еда — сопричастность, и не только сотрапезников, но и продуктов; у пуритан американцев она зиждется на разделении. Маниакальная сосредоточенность на чистоте и естественном происхождении продуктов в чем-то перекликается с расовой неприязнью,

нетерпимостью к чужому мнению. Коренное противоречие Америки — демократическая всеобщность, в основе которой сохранение раздельности этносов, культур, религий и полов — полностью отражается в здешней кухне. Их кулинарную традицию привел бы в ужас наш культ тяжелого и пряного в таком блюде, как рагу, — всех этих жирных и пышных соусов красной, зеленой и желтой расцветки. Такую же реакцию вызвало бы и почетное место, отводимое на столе нашему уитлакоче, — мало того, что этот кукурузный початок болен, так он еще вдобавок черного цвета. Или наша любовь к перчику и маису — первый переливает красками от попугайчато-зеленого до церковно-лилового, второй — от солнечно-золотистого до темно-синего. Здесь кричат и цвет, и вкус. Американцам же и в тонах, и во вкусах ближе мягкое, свежее. Кухня у них что-то вроде акварели или пастели.

Их кулинария гонит специи, как самого дьявола, зато утопает в болотах сливок и масла. Оргии сладкого. Неразрывные противоположности: почти апостольская простота и трезвость ленча на фоне подозрительно невинных и каких-то внутриутробных наслаждений мороженым и молочным коктейлем. Два полюса — стакан молока и стакан виски. Первый утверждает превосходство всего домашнего и материнского. У стакана молока два достоинства: он несет здоровье и возвращает в детство. Фурье терпеть не мог repas familial,[56] это воплощение семьи в цивилизованном обществе, каждодневную церемонию официальной скуки с тираном отцом и самкой матерью во главе стола. Представляете, что бы он сказал о стакане молока? Теперь виски и джин. Это напитки для одиночек и интравертов. Гастрософия, по Фурье, — наука о сочетаниях не только продуктов, но и сотрапезников: разнообразие блюд должно сопровождаться разнообразием участников застолья. Вина, ликеры, настойки — дополнения к подобной трапезе, их задача — поощрять застольные отношения и связи. В отличие от вина, пульке, шампанского, пива и водки, ни виски, ни джин не связаны с едой. И не для аппетита, не для пищеварения их пьют. Они лишь подчеркивают замкнутость человека, его изоляцию. В царстве Гастрософии им места нет. А нынешнее повсеместное увлечение ими лучше многого другого говорит о характере современных обществ, мечущихся между кровосмешением и одиночеством.

Американская кухня не знает ничего двойственного, двузначного. Это среди прочего отличает ее от французской — мира оттенков, вариаций, тончайших видоизменений. Здесь важны именно переходы от одного продукта к другому, от этого вкуса к следующему, и даже простой стакан воды — своего рода

мирская евхаристия — преображается у Малларме в пылающую эросом чашу:

> Ta lévre contre le cristal
> Gorgée к gorgée y compose
> Le souvenir pourpre et vital
> De la moins éphémére rose.[57]{187}

Со своей стороны американской кухне противостоят мексиканская и индийская. Их секрет — в столкновении вкусовых ощущений, пресного и пряного, соленого и сладкого, терпкого и мягкого. Здесь повелевает желание — таинственный властитель перемен, будь то переход от одного вкуса к другому или их контраст. Веществами, телами, чувствами и в гастрономии, и в эротике движет желание: оно та сила, которая правит связями, переплетениями и метаморфозами. В рациональном питании, когда каждый продукт равен себе, а любые вариации, как и контрасты, запрещены, желанию места нет.

Поэтому традиционная американская кухня не знает такого понятия (и чувства), как удовольствие. Не удовольствие, а здоровье, не перекличка вкусов, а удовлетворение потребностей — вот главные здешние ценности. Одна физическая, другая моральная, но обе они связаны с представлением о теле исключительно как о рабочем механизме. В свою очередь работа — понятие не только экономического, но и духовного порядка: труд здесь и производство, и искупление. Мы обязаны трудиться, и пища возвращает телу затраты на труд. Речь именно о «воздаянии» — и в физическом, и в моральном смысле. В процессе работы тело возвращает долг: отдавая физические силы, мы получаем духовное воздаяние. В труде — искупление человека, и символ этого искупления — еда. А поскольку припасы должны вернуть нам физическое и духовное здоровье, запрет любых специй оправдан как моральными, так и гигиеническими резонами: они воплощают желание, нарушая пищеварение.

Здоровье — залог активности тела в труде и спорте. В первом случае тело — начало созидательное и вместе с тем искупительное. Во втором — знак меняется на противоположный: спорт — это растрата. Но противоречие тут чисто внешнее, перед нами сообщающиеся сосуды. Спорт подразумевает физические затраты, а они, в отличие от сексуального наслаждения, оборачиваются в конечном счете созидательной стороной: спорт — это трата сил, прибавляющая здоровья. Но и труд требует энергии, производя блага и тем самым превращая биологическое в социальное, экономическое и моральное. Есть у труда и спорта

еще одна общая черта. Оба подразумевают соперничество, они — сфера соревнования, состязательности. Оба воплощают, по Фурье, «каббалистическую» страсть. В спорте есть что-то от строгости и серьезности труда, в труде — от бескорыстия и самозабвенности спорта. Игровая составляющая труда — из того немногого у американцев, что Фурье скорее всего похвалил бы, но коммерциализация спорта, можно не сомневаться, привела бы его в ужас. Отдать жизнь труду и спорту, каждый из которых с неизбежностью исключает сексуальное наслаждение, фактически то же самое, что изгнать из кулинарии специи. Гастрономия и эротика живут связью, слиянием веществ и вкусовых ощущений, тел и чувств; понятно, что ни та ни другая для американцев не главное. Еще раз уточню: не главное в смысле признанных идей и ценностей; как необсуждаемая реальность они, конечно же, существуют. Тело в американской традиции не источник наслаждения, а залог здоровья и труда, причем залог как в материальном, так и в моральном смысле.

Культ здоровья воплощается в «этике гигиены». Я говорю об этике, поскольку предписания ее охватывают не только физиологию, но и мораль. И этике деспотичной: она правит всем — сексом, трудом, спортом, кухней. Смысл здесь опять-таки двойной, и в область гигиены входят и телесное, и моральное. Выполняя гигиенические предписания, ты подчиняешься не просто нормам физиологии, но уже знакомым нам требованиям этики: трезвости, воздержанию, мере. Мораль разделения диктует принципы гигиены точно так же, как эстетика смешения одухотворяет сочетания в гастрономии и эротике. В Индии я не раз был свидетелем маниакальной озабоченности американцев гигиеной. Их страх заразиться превосходил всякие пределы, разносчиком микробов могло быть все — еда, питье, вещи, люди, сам воздух. Я бы сопоставил это с ритуальными заботами браминов{188}, которые избегают малейшего соприкосновения с нечистыми веществами и предметами, не говоря уже о людях из другой касты. Скажут, заботы американцев оправданны, а у браминов это всего лишь суеверия. Но все зависит от точки зрения. Для брамина столь пугающие американцев бактерии абсолютно иллюзорны, тогда как моральная нечистота, исходящая от чужих, совершенно реальна. Она немедленно отделяет человека от окружающих: никто из людей его касты не рискнет к нему прикоснуться, пока осквернённый не пройдет долгих и сложных ритуалов очищения. Страх перед социальной изоляцией ничуть не слабее страха болезни. У гигиенических табу американца и ритуальных запретов брамина общая основа — принцип чистоты. И основа эта, пусть она и замаскирована в

гигиене авторитетом науки, — религиозная.

За американским культом гигиены тот же принцип, что царит у них в спорте, труде, кулинарии, половых и расовых отношениях. Чистота — это разделение. И хотя гигиена — та область, которая демонстративно опирается на науку, невидимыми корнями она уходит в религию. Ее предписания и авторитет, конечно же, освящены разумом. В Северной Америке (в отличие от Южной) наука с самого начала заняла среди верований и ценностей привилегированное место. Спор между верой и разумом никогда не достигал здесь того накала, что в испаноязычных странах. Американское общество с первых дней жило современностью; вера в науку входит в плоть и кровь американцев, а для нас она — полный разрыв с собой, с собственным прошлым. Престиж науки в общественном мнении Америки так высок, что здесь и политические дебаты нередко выливаются в ученую полемику, так же как в Советском Союзе они принимали видимость битвы за подлинный марксизм. Вот лишь два недавних примера: расовый вопрос и феминистское движение — коренятся ли интеллектуальные различия между расами и полами в генетике человека или обусловлены историей и культурой?

Ссылка на универсальные законы науки (или того, что за нее принято) оправдывает общепризнанность и жесткость коллективных представлений о границах нормы. Сращение науки с пуританской моралью позволяет, даже не прибегая к прямому насилию, диктовать правила, осуждающие любую особенность, уникальность и отклонение от среднего, не менее категорично и безжалостно, чем церковная анафема. Отлученных именем науки не спасут ни клятва на Библии, ни юридическая неприкосновенность (хабеас корпус). Как ни заслоняйся требованиями гигены и науки, роль эталонов нормы в области эротики та же, что и принципов «правильного питания» в сфере гастрономии: устранение или изгнание всего странного, иного, двойственного, нечистого. Негров и чиканос{189}, гомосексуалистов и специи ждет один и тот же приговор.

## *Восстание специй*

Читателю может показаться, что отличительная особенность американцев — социальный конформизм. Это не так. Именно в пуританстве, стоящем на страже всего пресного и возводящем труд в ранг морального спасения, берут начало те движения критики и самокритики, которые периодически встряхивают американское общество, заставляя его вглядываться в себя и

предаваться покаянию. В этом родовая черта современности. Для Бодлера прогресс измерялся не столько числом газовых ламп в сети уличного освещения, сколько ослаблением идеи первородного греха. Я бы сказал по-другому: современность измеряется не ростом производства, а способностью к критике и самокритике. Весь свет твердит, будто латиноамериканские страны не принадлежат современной эпохе, поскольку-де не достигли соответствующего уровня индустриализации, но мало кто замечал, что за всю историю мы показали себя на редкость неспособными к критике и самокритике. То же самое в России: русские буквально кровью заплатили за индустриализацию, а вот критика у них до сих пор — редчайший плод, и потому принадлежность их современной эпохе все-таки частична и поверхностна. Конечно, и русской, и испаноязычной культуре не занимать иронии, сатиры, художественной критики. Сервантес и Чехов у нас были, но не было своего Свифта, Вольтера, Торо{190}. Не народилось критики философской, социальной, политической. Ни в России, ни у нас не было собственного восемнадцатого века. Для Латинской Америки это факт вопиющий, ведь критический разум не просто готовит перемены в обществе, без него эти перемены всегда останутся чисто внешними. Лишь благодаря критике мы становимся зачинателями перемен, берем их на себя и меняемся сами. В этом американцы — пример для всех: перемены в их истории — это всегда и кризис общества, и кризис сознания.

Соединенные Штаты прошли через множество кризисов, а самый серьезный, может быть, переживают сейчас. И каждый раз возникшие разногласия, даже, бывало, ставя страну на грань раскола, возвращали нации здоровье. Вместе с тем в словаре здешних раскольников никогда не было слова «наслаждение». И это понятно. Оно из другой философской и моральной традиции. Соединенные Штаты живут совсем иными словами, понятиями просто-напросто противоположными: обязанность, искупление, вина, долг. Именно они легли в основу пуританской религии и морали; именно они, говоря о человеке, живущем взаймы, в долг, который надлежит возвратить Творцу, стали подъемным рычагом капитализма; именно они превратились в социальные и экономические понятия «труд», «сбережения», «благосостояние». Всякое наслаждение есть растрата, а потому — отрицание подобных ценностей и принципов. И то, что сегодня слово «наслаждение» не сходит у американцев с языка да еще выпаливается с такой страстью, — факт беспримерный. Может быть, он вместе с «закатом будущего» и некоторыми другими признаками говорит о решительной смене курса, которым

двигалось американское общество. Речь не о революционном переломе: ни в Соединенных Штатах, ни в Западной Европе революционного класса, готового действовать в наднациональном масштабе, сегодня нет, а пролетариат, как теперь уже ясно, не обладает ни решимостью подняться над национальными интересами, ни чувством собственного революционного призвания. Но если вопрос о революции (по крайней мере, как ее понимала до последнего времени марксистская и анархическая мысль) на повестке дня не стоит, то все же речь идет о грандиозном сдвиге, может быть даже более глубоком, чем революция. Последствия этого сдвига сегодня вряд ли кто решится предсказать, но общий его смысл ясен: это коренная трасформация ценностей и ориентиров.

Вкусы американцев преобразились. Они вдруг открыли, что на свете есть другие цивилизации, и живут теперь этакими гастрономическими космополитами. В больших городах на одной улице соседствуют кухни пяти континентов. Энциклопедическим изобилием и разнообразием запасов рестораны могут поспорить с гигантскими музеями и библиотеками. Нью-Йорк сегодня не столько Вавилон, сколько Александрия. Дело не ограничивается ресторанами, где подают любые редкости — от африканских муравьев до перигорских трюфелей. Даже в супермаркетах то и дело встречаешь отдел экзотических специй и приправ, разместивший на витринах набор продуктов и припасов, который привел бы в восторг самого Брийя-Саварена{191} (кстати сказать, двоюродного брата Фурье). Поваренным книгам, кулинарным институтам и школам нет счета. Телепрограммы о кулинарном искусстве популярнее религиозных передач. Свой вклад в это всеобщее поветрие вносят этнические меньшинства: во многих семьях хранят кулинарные традиции Одессы и Бильбао, Орвьето и Мадраса. Но эклектика в еде вреднее, чем в философии или морали. Все эти новшества извратили само понятие о собственной кухне. Раньше она была скромной, но честной, теперь — насквозь фальшивая и показная. Хуже того, эклектика вдохновила многих поваров на изобретение помесей и диковин на любой вкус. Социальный идеал melting pot,[58] перенесенный в кулинарию, рождает чудовищ. Ничего удивительного: как показывает пример Англии, иметь хорошую кухню трудней, чем хорошую литературу.

К извращенным фантазиям бездарных поваров прибавим индустриализацию питания. Вот где настоящее зло. Создана целая пищевая индустрия, которая стала главной причиной упадка вкусов, а сегодня превратилась просто-таки в угрозу общественному здоровью. Образец поэтической справедливости:

вероятность коллективного отравления как возмездие за помешательство на чистоте провизии и исходных продуктов. Никто не знает, на что натолкнется, открывая жестянку или пакет. Бесцеремонность пищевой промышленности приводит в ужас, но еще страшней ее безнаказанность. Нарушаются древнейшие запреты, смешивается несовместимое, пускают в ход более трех тысяч различных добавок, кота выдают за кролика, и если бы ради вкуса или здоровья, но все это лишь во имя колоссальных прибылей. Пищевая промышленность имеет свое продолжение в социальной и политической сфере, достаточно напомнить о миллионах голодных и недоедающих в третьем мире; свое продолжение в экономике — сложилась гигантская монопольная структура из трех-четырех компаний, годовой финансовый оборот которых доходит до 125 миллиардов долларов; свое продолжение в санитарии — год от года американцы потребляют все больше суррогатов, и кто знает, как в конце концов скажутся на общественном здоровье все эти обезжиренные сливки, сухое молоко, синтетические соки и прочие диковинки Food Engineering.[59] Тема индустриализации питания слишком широка, она выходит за пределы и этой статьи, и компетенции автора.[60] Мне важно подчеркнуть одно: кулинарная мораль Соединенных Штатов (речь здесь именно о морали, а не об эстетике) подорвана сейчас двумя вещами. Во-первых, индустриализацией питания и ее зловещими последствиями, во-вторых, воцарившимися космополитизмом и эклектикой, подточившими пищевые запреты. Распространение чужеземных соусов, редких приправ, специй, подлив и гарниров означает не просто перемену вкусов, но сдвиг самих ценностей. Место традиционных ориентиров заступило наслаждение, причем в самой грубой, прямой и безотлагательной форме. Это полная противоположность накоплениям и труду. Перемена затронула и понятие о времени: наслаждение укоренено в настоящем, труд обращен к будущему.

Вместе с открытием приправ и специй в кулинарии шло открытие неоднозначного и особенного в эротике. Впрочем, говорить об открытии здесь вряд ли уместно: эрос и тело никак не отнесешь к области неведомого. Американцы знали власть тела, источника страхов и чудес, и боялись его именно потому, что знали. Тело — постоянный мотив в творчестве Уитмена, Мелвилла, Готорна. Соединенные Штаты бедны специями, но богаты человеческой красотой. И еще одна ошибка: не надо думать, будто с ослаблением общественной морали выросло число перверсий и отклонений. (Стремящийся к максимальной объективности Фурье называл их «страстями»: и «перверсии», и

«отклонения» намекают на норму, а она капризна и меняется век от века и общество от общества.) Конечно, новая мораль позволила сбросить бесчисленные коллективные и индивидуальные маски; многие не решавшиеся признаться в гомосексуальных или сапфических склонностях даже самим себе, рискнули теперь взглянуть правде в лицо. Глупо было бы отрицать, что сегодня мы с большей свободой отдаемся собственному телу и наслаждаемся чужим. Прежде всего отброшены вчерашние страхи. Вместе с тем совершенно очевидно, что в сексуальной практике мало что изменилось, а бунт эроса не упразднил и не разрушил искусства любви. Не знаю, чаще ли мои современники занимаются любовью, но уверен: иных, чем прежние, способов делать это пока не придумано. И даже если любви сегодня предаются чаще (точные цифры тут вряд ли возможны), сама способность радоваться и страдать не стала ни больше, ни меньше. Тело и его страсти не соотносятся с историей напрямую. Изобрести новую позу не легче, нежели открыть новую планету. В области эроса и вообще страстей, как, кстати, и в искусстве, идея прогресса может вызвать только смех.

Вспыхнувший эротический бунт был немедленно подхвачен гигантскими компаниями, держащими в руках средства информации, индустрию развлечений, моду. За силу охвативших вдруг массы любовных чар ответственны не церкви и не политические партии, а промышленные монополии. Но львиная доля здесь досталась не индустрии зрелищ (кино, театру, телевидению) и даже не традиционной литературной порнографии, а рекламе. Губы и зубы, живот и грудь, пенис и вульва — священные и проклятые символы снов, мифов и религий — стали славить новинки производства. Начавшееся как освобождение превратилось в объект коммерции. С эросом произошло ровно то же, что с гастрономией: сексуальная индустрия стала младшей сестрой индустрии питания. В фурьеристской Гармонии эротическая свобода отождествлялась со свободой общественной и вместе с тем с изобилием: с упразднением экономической нужды роль государства сузилась до самоуправления каждого отдельного фаланстера. В XX веке и в США, и в Западной Европе индустрия подчинила себе взбунтовавшийся эрос и преобразила его. Произошла экспроприация утопии частным предпринимательством. В период промышленного подъема капитализм пренебрегал телом и эксплуатировал его, теперь — превратил в рекламное средство. От запрета — к унижению.

Фурье ставили в упрек, что он-де не сумел предвидеть

индустриализацию и перемены, которые она принесла. Подобная близорукость якобы сводит его пророчества на нет. А по мне, это упущение оказалось гораздо ближе к реальному будущему. Фурье никогда не скрывал отвращения к мануфактурному производству, а никакого другого в его время и не было. Конечно, тут сказались его контакты с лионскими ткачами, которых он хорошо знал. Но на самом деле причины его враждебности к мануфактуре куда глубже. В центре Гармонии — притягательность труда. Мужчины и женщины трудятся в фаланстерах с тем же самозабвением, с каким сегодня играют и предаются слабостям. Поэтому род занятий в Гармонии постоянно меняют. Минутное увлечение, любовь к разнообразию и переменам — из числа главных принципов фурьеристской системы: истинное проклятие человека не в труде, оно в принуждении заниматься всю жизнь одним и тем же. Принцип удовольствия несовместим с промышленным производством, где труд по природе своей однообразен и непривлекателен. Посему основное занятие в Гармонии — земледелие. Вместе с тем Фурье понимал, что полностью устранить промышленность невозможно. Так что же делать? Решение Фурье не лишено остроумия и опирается на его основной принцип — абсолютизацию противоречия.

Один из законов так называемого цивилизованного общества — неограниченное производство одних и тех же изделий. За серийностью стоит максимально широкое и интенсивное потребление, почему и жизнь каждого изделия минимально коротка. В Гармонии царит противоположный закон: бесконечное разнообразие изделий при максимальной длительности их существования, а стало быть, минимальном потреблении. С завидной отвагой Фурье заявляет, что вещи в Гармонии практически вечны. А чтобы избежать опасного пресыщения и поддерживать живую заинтересованность и работников, и потребителей, любое изделие доводят до немыслимого совершенства и красоты. Перед нами модель ручного ремесла, перенесенная на промышленное производство. Потребности подобного производства — полная противоположность нынешним заводам и фабрикам: ему нужна не армия наемных рабочих, а узкий круг мастеров, занятых изготовлением штучных изделий необыкновенного разнообразия и безупречного совершенства. Тем самым ужас и скука промышленного труда сведены к минимуму. Ручное ремесло, победоносно подытоживает Фурье, потребует всего лишь четверти нынешнего рабочего дня. В Гармонии «истинное богатство основывается, во-первых, на максимально возможном потреблении разных продуктов питания и, во-вторых, на минимально возможном потреблении разной одежды,

обстановки, бытовых вещей и т. п.». В нынешнем обществе все наоборот: ремесла упразднены, а само питание превратилось в отрасль промышленности и стало частью серийного производства. Рецепт Фурье может вызвать улыбку. Как бы там ни было, он в корне противоположен главному противоречию современного американского общества — несовместимости труда и увлечения. Промышленность породила изобилие, но отвела Эроту роль мелкого служащего.

## *Эрос, любовь, политика*

В прошлом эротические искания ограничивались почти исключительно верхушкой общественной пирамиды. Поразительная эротическая раскованность XVIII века — феномен, не выходящий за узкий круг потомственной аристократии и крупнейшей буржуазии. В народную толщу философия либертинажа не проникла: ни Лакло, ни Ретифа де ла Бретонна{192} к популярным авторам не отнесешь. То же самое с куртуазией, окрасившей эротику и поэзию знати и образованной публики. Иными словами, в западном мире широкие массы сегодня впервые напрямую участвуют в такого рода мятеже. В других цивилизациях движения с эротической подоплекой не раз принимали общенародный характер — возьмем проникнутый сексуальностью даосизм в Китае, тантризм{193} в Индии, Непале, в Тибете. Скажут, даосизм и тантризм — движения по сути своей религиозные, тогда как нынешний эротический бунт полыхает вне храмовых стен, а порою носит подчеркнуто антихристианский характер. Уточню: антихристианский, но не антирелигиозный. Уж скорее квазирелигиозный. Исходя из того, что религиозный инстинкт, как опасался Юм и подтвердила история XX века, у человека врожденный, я спрашиваю себя: не предвещает ли нынешний взрыв эроса близость эпохи оргиастических культов? До недавнего времени поборники эротических свобод отстаивали права личности и ее страстей, сегодня акцент перенесен на коллективные, публичные стороны проблемы. И еще одно отличие последних лет: возбуждает теперь уже не само наслаждение, а его зрелище и участие в этом зрелище. Эрозия традиционной морали и упадок христианской обрядности (об охлаждении к казенным церемониям уж и не говорю), как ни парадоксально, оживили тягу к коллективному причастию и литургии. Наше время изголодалось по празднествам и обрядам.

В Америке движение за сексуальные свободы проникнуто моралью, дидактикой, благими общественными намерениями и

прогрессистскими политическими взглядами. Все это, не говоря о массовости и демократизме, отличает его от других подобных движений в истории Европы, равно как и от той интеллектуальной традиции, которая ведет от маркиза де Сада к Жоржу Батаю и видит в эротике воплощенное насилие и законопреступление. Рядом с мрачными видениями Сада и философской безнадежностью Батая оптимизм американских бунтарей поразителен. Подрывая основы пуританской морали, обрекавшей телесный низ на прозябание в подполье, эротический бунт проделал очень странную, причем явно морального свойства, метаморфозу. Он и речи не заводит о том, чтобы познать утаенное; нет, его требуется лишь в юридическом смысле слова признать. Читай — освятить сексуальность как воплощенную природу. Признаются любые отклонения, расстройства и перверсии. Все они законны, поскольку естественны. Нарушений не существует: все есть природа. Узакониваются самые запретные и потайные стороны эротики, от чего Батай, думаю, пришел бы просто в ужас.

Эротический бунт стоит на том, что страсти, именовавшиеся противоестественными, то бишь прежние «прегрешения против природы», напротив, естественны, а посему законны. Критики возражают, видя в противоестественных страстях и перверсиях именно исключения, нарушения нормы: расстройства и недуги, приводящие на кушетку психоаналитика, к смирительной рубашке желтого дома или за решетку тюрьмы. Я бы напомнил этим критикам, что естество и норма — понятия условные. Но и бунтарям не следовало бы забывать, что эротика к природной сексуальности отношения не имеет, это секс осоциаленный. Мятежники смешивают природное и социальное, секс и эрос. Секс — принадлежность животного мира, природная функция организма. Эрос возникает в обществе. Первый — биология, второй — культура. Суть эротики — в воображении, эротика — это метафора сексуальности. Граница между сексом и эросом — в словах «как бы». Эротика — всегда игра, церемониал преображения: мужчины и женщины ведут себя в любви, как будто они львы или орлы, голуби или рыбы, но ни лев, ни рыба так не любятся. Человек может увидеть себя в животном, животное себя в человеке — никогда. Глядя в зеркало природной сексуальности, человек изменяется, меняя и природу сексуального. К сексу как таковому эротика отношения не имеет: это секс, пресуществленный воображением, обряд, спектакль. И сознание отклонения, перверсии от него неотделимо. Возврат к природе, не говоря о его невозможности, был бы возвратом к сексуальному поведению животных. Концом не только «страстей»

Фурье или «склонностей» Сада, но и самой невинной ласки, цветочного венка, поцелуя. Всей гаммы чувств и оттенков, которые со времен неолита и по сей день обогащают душу и воображение стольких мужчин и женщин. Финалом эротического бунта стало бы упразднение эроса, его высочайшей и неукротимой сути — идеи любви. В истории Запада любовь всегда была потаенной и подрывной силой: великой ересью средних веков, разрушительницей буржуазной морали, жарким ветром, овевавшим (и взвивавшим) романтиков и долетевшим до сюрреалистов.

Так возможно ли, вероятно ли, мыслимо ли общество без запретов и принуждений? Тут Фрейд, Сад и Батай подают руку святому Августину и Будде: цивилизации без принуждения не бывает, а потому суть эротики, в отличие от сексуальности животных, в восстании против границ, *пре-ступлении* закона. Фурье сказал бы, что запрет и рождает бунт: зверем человека делают не сами инстинкты, а их подавление. Сердцем я на стороне тех, кто борется против любого гнета, будь он сексуальным или политическим; и все же окончательно упразднить принуждение, по-моему, не удастся никогда. Страсти человека не прихоти одиночки. Я хочу сказать, что даже в так называемом самоудовлетворении всегда присутствует раздвоенность: ты и субъект, и объект. У Мачадо сказано{194}, что Онан знает о любви поболее Дон-Жуана. Та же раздвоенность и неразрывность в нарциссизме или мазохизме: личность здесь как бы делится на созерцающего субъекта и созерцаемый объект. Le plaie et le couteau, le soufet et la joue[61] — это один и тот же человек. Страсти — достояние общества, почему власть уже с эпохи неолита и берется ими руководить, направлять их. С другой стороны, любовная страсть включает, говоря словами Сада, всю гамму «насильственных» или «жестоких склонностей» — склонностей к разрушению и саморазрушению. Связь жертвы и палача не ограничивается сферой политического господства, зыбкое царство эротических чар тоже без нее не обходится. Сад мечтал об обществе сильных страстей и мягких законов, где единственным священным правом каждого оставалось бы право на наслаждение; там была бы запрещена смертная казнь и не преследовалось убийство на сексуальной почве. По-моему, мечта маркиза ближе всего к корриде или бойне.

Если вслед за Фрейдом принять, что сублимация и подавление — это плата за жизнь в обществе, то придется согласиться и с Батаем: суть эротики — законопреступление. Фурьеристское общество — утопия: мы обречены раз за разом изобретать правила, закрепляющие сексуальную норму, и снова

преступать их. Непросто опровергнуть этот безрадостный взгляд на природу человека и человеческих страстей. Но нелегко и безоговорочно принять его. Мне он всегда претил. Идея первородного греха меня возмущает. Может быть, поэтому либертинаж гностиков, тантристов, даосов и других сект всегда казался мне хоть каким-то выходом из дилемм эротики. Для меня это попытка преодолеть двойное проклятие, в котором видят вечный удел эроса: принуждение и преступление, запрет и разрыв. Как бы ни различались подобные группы по своим философским истокам — будь это христианство, герметические учения, буддизм, индуизм, — у них есть один общий элемент: ритуальное нарушение границ. Для христианских и языческих гностиков, для индуистских и буддийских тантристов задача ритуала — вписать исключительное в рамки целого. Дело не в простой перемене, а в глубочайшем, поистине религиозном обращении. Преступление становится священнодействием, разрыв с общественной моралью — воссоединением с абсолютом. Кроме того, как видно по гностическим и тантристским ритуалам, процесс возведения в символ замечательно справляется с сублимирующей ролью, которую Фрейд отводил культуре и, в частности, живописи и поэзии.

Подчеркивая и углубляя близость эротического и религиозного ритуала, эти секты всего лишь выводят на свет давнее родство эротики, религии и — в самом широком смысле слова — поэзии. Связь между опытом священного и эротического — воображение. И религиозный обряд, и любовная церемония — это прежде всего представления. Поэтому идея Батая для меня не то чтобы неверна, она неполна, однобока. Эротика не преступление, а представление. Насилие и церемониал в эросе неразрывны. Взгляните на любовное соитие как на церемонию, и вы увидите в нем глубинное сродство с религиозным обрядом, с поэтическим и живописным образом. Эротика — не секс животного, а изобретение человека. Точней, это воплощенное желание, и соприкасается оно с поэзией и религией в самом существенном: главную и подрывную роль в них играет воображение. И здесь и там реальность переходит в образ, а образ в свою очередь обретает плоть. В воображении признаки наших желаний становятся живыми, ощутимыми. Силой воображения эротическое желание всегда увлекает за пределы — за пределы животной сексуальности.

Среди струн эроса (а метафора тела как музыкального инструмента — из самых древних) есть и нарушение границ. Но нарушение лишь одна, пусть и крайняя, ступень на пути от собственного тела к мечте о других воплощениях, а далее — к

поискам их в реальном живом теле другого человека. Таков исток эротического церемониала — церемониала, который тоже на свой лад освящает исключительное.

Но чтобы вести за пределы, эротика должна быть поиском. Чего или кого? Других — и себя. Другой — это наш двойник, призрак, сотканный желанием. Он всегда и навсегда другой и именно поэтому — наша противоположность: что бы там ни было, он за пределом, и нам так и не слиться с ним, вечно чуждым. Перед этой неодолимой дистанцией можно вести себя по-разному: либо уничтожить другого, а на самом деле себя (садизм и мазохизм), либо идти все дальше и дальше, к свободе другого и признанию за ним этой свободы. Для меня предел эротики не в садомазохистском нарушении границ, а в принятии другого. И называется этот предел любовью.

У куртуазной любви в сравнении с гностиками и тантристами две особенности. Она не эротику преображает в обряд, а освящает свое суверенное существование как особый душевный церемониал, далекий и от религиозной литургии, и от общественных и моральных условностей; у нее, понятно, нет ничего общего ни с Церковью, ни с браком. С другой стороны, куртуазная любовь — это не тот «совершенный путь», который для либертинских сект у гностиков и в тантризме равноправен с аскезой и противостоит ей, а личный опыт, внутреннее освобождение; в этом смысле она опять-таки вне культа и теологии. Нарушение и освящение здесь за рамками религии. И как обряд, и как внутренний опыт эротика в западном мире перерастает в то, что другим эпохам и укладам, за редкими и частичными исключениями, не известно, — в любовь. Суть подобного опыта не в религиозном откровении потустороннего, но в страстной мечте о неповторимом другом — таком же и непостижимом. Перед священным таинством богоявления верующий ощущает себя бесконечно чужим; перед тайной любимого существа влюбленный чувствует родство и вместе с тем неустранимую непохожесть. Коренясь в одной душевной почве, два этих опыта далее расходятся: между религиозным таинством и таинством любви лежит граница, граница онтологическая — непереходимая черта, разделяющая два плана бытия: божественный и человеческий. В XI–XII веках в Провансе люди открыли — точней, признали — такую разновидность взаимоотношений, которая при всем родстве с эротикой и религией не сводима ни к тому, ни к другому. Я сказал «признали», поскольку любовный опыт — сверстник рода человеческого; и все-таки лишь в Провансе, в уникальной исторической ситуации, он обрел права на самостоятельность.

История любви в ее отличии от эротики еще не написана{195}. Не знаю, принадлежит ли честь ее изобретения целиком и исключительно Западу, но в любом случае могу сказать, что понимание любви в арабском мире, Индии классической эпохи, в Китае и Японии не совпадает с западным. Конечно, персидская и арабская эротика во многом близка провансальской и скорее всего решающим образом повлияла на возникновение «куртуазной любви». Различия с Индией и Дальним Востоком куда резче. В этих цивилизациях само понятие личности, то есть наделенного душой отдельного существа, этой оси, на которой вращаются все любовные отношения в западном мире, почти не значимо, а у буддистов попросту отсутствует. В индуизме переходящей от воплощения к воплощению душе, а с нею и тому, что могло бы называться личностью, предстоит в конце концов исчезнуть в лоне Брамы. У буддистов, чей подход еще радикальнее, в душу верят только еретики. Влюбленные из романа «Сон в Красном тереме»{196} Бао Ю и Дай Ю — это лишь воплощения чудесного Камня и не менее чудесного Цветка. Их любовь — краткий эпизод на долгом и извилистом пути к Камню и Цветку, ведущем «от любования Формой (то есть Химерой) к переживанию Страсти, которая в свою очередь растворяется в Форме, чтобы возродиться в Пустоте (то есть Истине)». Как герои — Бао и Дай незабываемы, но реальность их скоротечна: они лишь миг в долгих приключениях духа. Чтобы оценить разделяющую нас дистанцию, вспомним Паоло и Франческу, приговоренных навсегда остаться собой и вечно гореть в огне безнадежной страсти.

На Западе уже с Платона любовь неотделима от понятия личности. Каждая личность — целый особый мир. Больше того, она потому и личность, что в ней слиты душа и тело. И любовь — это тяга не просто к смертному телу или бессмертной душе, но к целостной личности — неуловимому сплаву телесного и духовного. Любовь связывает не только материю и дух, тело и душу — она связывает два плана времени: вечность и миг. Христианство шагнуло дальше: личность не просто целостна, она неповторима. Разорвав круговое время античного язычества, христианство утвердило мысль, что каждый приходит на землю один раз, второго не будет. Жестокий парадокс: мы любим «вечно» и единожды. Арабы отшлифовали Платона, а Прованс пришел уже к полной суверенности любовного опыта. Парадоксальность западного представления о любви — единстве души и тела, смертного и вечного — породила, естественно, целую вереницу впечатляющих сравнений. Возрождение и барокко предпочитали говорить о железе и магните. Что ж,

метафора убедительная: в магните и вправду слиты непримиримые противоположности, которыми живет любовь. Неподвижный магнит притягивает железо, так и возлюбленная влечет и тянет нас к себе наподобие магнита: из объекта она превращается в субъект, не переставая опять-таки быть объектом.

Метафора подчеркивает различия между любовью и эротикой. Любовь делает эротический объект субъектом, наделенным самостоятельной волей; эротика же обращает объект желания в знак среди прочих знаков. У каждого из участников эротической церемонии строго определенное место и особая роль, — так слова складываются во фразу. Эротический обряд — это своего рода композиция, а значит, представление. Поэтому нагота здесь — тоже маска, личина; в иных случаях, скажем у Сада или Фурье, она что-то вроде философской иллюстрации, аллегория природы и ее проявлений, чудовищных и приятных разом. Обнаженные пары и их разнообразные позы — всего лишь цифры в бесконечных сочетаниях сладострастной математики мира. В эротико-религиозных сектах Востока нагота символична: низкородная девушка, сочетающаяся с жрецом в тантрийском ритуале, — это богиня, Шакти или Дакини, Пустота, вагина, а он — воплощенная молния, ваджра, пенис, адамантовая сущность Будды.

Еще о различиях между любовью и эротикой. Первая — явление историческое; если верить свидетельствам прошлого, любовь — достояние лишь некоторых групп и цивилизаций. Вторая встречается в любом человеческом сообществе: обществ без эротических ритуалов не бывает, как не бывает их без языковых форм и трудовых навыков. Но самое главное, любовь индивидуальна, она обращена не к коллективу, не к группе, а всегда к одному-единственному человеку. Эротика, напротив, социальна, самая древняя и распространенная ее форма — коллективный церемониал, оргия или вакханалия. Эрос интересует не вот это неповторимое существо, а его особенности, отличия, и только если они служат на благо родовой силы, родового начала — естества, страсти. Любовь — это признание того, что каждый из нас неповторим, почему и история ее в новое время переплетается с революционными движениями, на чьих знаменах начиная с XVIII века — свобода и суверенность каждого. Эротика, наоборот, утверждает господство космических или природных сил; люди для нее игрушки Эроса и Танатоса, божеств, вселяющих ужас.

Романтики и сюрреалисты восторгались любовью, на свой пылкий лад продолжая одну из ключевых традиций Запада. Напротив, в нынешнем восстании эроса главное не любовь.

Доискиваться до корней этого факта, подлинного вырождения чувств и духа в нынешнюю эпоху, я здесь не могу. Скажу только, что оскудение любовью напрямую связано с упадком понятий о душе. Порывая с традициями Запада, точнее, с той вереницей образов любви, которую оставили нам в наследство философы и поэты Европы, нынешний эротический бунт — на свой лад, а может быть, и не ведая об этом — встает на путь, проложенный задолго до него такими сектами и движениями, как гностики и тантризм. Но сегодняшний процесс вне рамок религии, а потому, в отличие от гностицизма и тантризма, не может опереться на религиозную образность, довольствуясь одной идеологией. По всем внешним признакам он — не религиозная ересь, а политический протест. На нем та же печать фальши, что на всех политических псевдорелигиях XX века. И в этом главное отличие нынешнего движения от прежних.

Тантристы перекладывали индуизм и буддизм на язык эроса. Что-то подобное делали в начале нашей эры гностики: пытались эротизировать христианство и потерпели крах. Сегодняшний процесс ведет в обратную сторону — это политизация эроса. Разворачиваясь как бунт против западной, и прежде всего пуританской, морали, эротический протест прогремел именно в Соединенных Штатах и других протестантских странах — в Англии, Германии и, понятное дело, Дании и Швеции. При всей симпатии к борьбе за политические, моральные и социальные права в рамках этих движений, я бы все-таки различал политику и эротику. Да, женщины угнетены практически во всех цивилизациях мира, но вряд ли стоит сводить все богатство отношений между мужчиной и женщиной к политическому, экономическому или социальному господству. Так мы лишь обедняем и смешиваем понятия. Эрос политикой не исчерпывается.

Бунт против репрессивной морали невозможен без двух вещей, которые если и не определяют, то по крайней мере объясняют его: без экономического процветания и политической демократии. В коммунистических странах никакого эротического бунта нет, а сексуальные отклонения, как известно, караются ссылкой и лагерем. Восстание эроса на Западе — предвестье решительных перемен, которые могут перевернуть ход американской истории, а вместе с ней и истории всего мира. Кратко говоря, это разрыв с системой ценностей протестантского капитализма. Этот разрыв неизбежно облекается в форму моральной критики. Критика переходит в протест, а тот — в политические требования: борьбу за права сексуальных меньшинств. Так наша эпоха превращает секс в идеологию.

Понятие отклонения, с одной стороны, обессмысливается, поскольку теперь это естественная склонность, а с другой — возрождается в виде полемики: эротика перерастает в социальную и политическую критику. Моральный и правовой подход к эросу ведет к его политизации. Секс становится критической силой, он издает манифесты, держит речи, запруживает улицы и площади. Он теперь не просто телесный низ, священная и проклятая область страстей, судорог, взрывов и конвульсий. У Сада секс выступал философом, его силлогизмы были извержением вулкана — это логика выплеска и разрушения. Сегодня секс становится площадным проповедником, а его голос — призывом к борьбе: наслаждение теперь вменяется в обязанность. Пуританство навыворот. Индустрия делает секс статьей дохода, политика — предметом общественного мнения.

*Кембридж (Масс.), октябрь 1971*

# Достоевский: бес и идеолог [62]

Сто лет назад, 28 января 1881 года, умер Федор Достоевский. За прошедшие сто лет значение его творчества не только не ослабло, напротив, оно неуклонно усиливалось, сначала — в его собственной стране, где он уже при жизни завоевал известность, а затем — в Европе, Америке, Азии. Его влияние было не только литературным, но и духовным, а кроме того, оно затрагивало и чисто практические стороны жизни. Многие поколения читали его романы не как художественные произведения, но как исследования человеческой души, и сотни тысяч читателей во всем мире мысленно беседовали и спорили с его персонажами, как со своими близкими знакомыми.

Воздействие Достоевского можно обнаружить в духовном развитии таких непохожих друг на друга писателей, как Ницше{197} и Жид{198}, Фолкнер{199} и Камю{200}; среди его почитателей в Мексике особо следует выделить двух авторов, которые с необыкновенной остротой ощущали свою интеллектуальную близость к нему, находили у него свои мысли и склонности — я имею в виду Васконселоса и Ревуэльтаса{201}. Достоевский был и остается любимым писателем молодежи: я до сих пор вспоминаю бесконечные разговоры, которые мы, несколько друзей, учившихся в старших классах школы, вели по вечерам в Сан-Идельфонсо и заканчивали далеко за полночь в Санта-Марии или на проспекте Инсургентов, где дожидались последнего трамвая. В каждом из нас боролись Иван и Дмитрий Карамазовы.

В тяге к Достоевскому нет ничего необычного; хотя нас разделяет целое столетие, он остается нашим великим современником. Мало кто из писателей прошлого сохранил такую актуальность: читать его романы — все равно что читать историю XX века. Однако актуальность Достоевского не сводится к одним лишь интеллектуальным и литературным новациям. По своим вкусам и пристрастиям Достоевский принадлежит другой, не нашей эпохе: он слишком многословен, и, если бы не его непостижимо современное мироощущение, временами он казался бы просто скучным. Его исторический мир отличен от нашего. В «Дневнике писателя» есть страницы, вызывающие у меня отвращение своим славянофильством и антисемитизмом. Его антиевропейские эскапады напоминают — ни больше ни меньше — писания мексиканских и испанских националистов, правда не такие развязные и озлобленные, но и не такие вдохновенные. Его видение истории порой отличается необыкновенной глубиной, но

в то же время оно на редкость путаное: ему не хватает того быстрого и адекватного охвата событий, который нас восхищает в Стендале. Нет у него и такого скользящего по поверхности эпох и обществ взгляда на исторический процесс, какой был присущ Токвилю[202]. Не обладал он, в отличие от Толстого, и эпическим историзмом. Он рассказывает нам не о том, что происходит, он заставляет нас спуститься в подполье и увидеть, что на самом деле кроется за тем, что происходит: он заставляет нас увидеть самих себя. Достоевский — наш современник, потому что он предугадал конфликты и драмы нашей эпохи. И угадал их не потому, что обладал даром двойного видения или способностью предсказывать будущие события, а потому, что сумел проникнуть в сокровенные глубины души.

Он был одним из первых — если не самым первым, — кто разглядел современный нигилизм. Он оставил нам неповторимые описания этого духовного феномена, и сегодня поражающие своей глубиной и точностью. Античный нигилизм был родствен скептицизму и эпикуреизму, его идеал — благородное спокойствие, умение бесстрастно принимать превратности судьбы. Нигилизм древней Индии, по свидетельству Плутарха[203], так поразивший Александра и его сподвижников, был, в сущности, философским мировоззрением, близким к пирронизму[204], идеал которого в конечном счете сводился к созерцанию пустоты. Для Нагарджуны[205] и его последователей нигилизм — преддверие религии. Современный нигилизм также есть порождение ума, однако он не поднимается ни до философской бесстрастности, ни до блаженной атараксии. Скорее это неспособность создать или утвердить что-нибудь, духовный изъян, а не философия.

Ницше нарисовал нам приход законченного нигилиста, воплощенного в личности сверхчеловека. Сверхчеловек играет, танцует и смеется на кругах Вечного Возвращения. Его танец — знак ничтожности всего сущего, исчезновения смысла и утраты всех ценностей. Но истинный нигилист, каким его увидел и с максимальным реализмом изобразил Достоевский, не танцует и не ликует: он мечется, кружит вокруг своего дома или — что для него то же самое — по всему свету, не в силах остановиться и перевести дух, но и не в силах совершить что-нибудь. Он обречен на вечное коловращение, вечный разговор со своими призраками. Его одолевает зло, как распутство одолевало де Сада или лень — средневековых монахов, осаждаемых полуденным дьяволом, зло постоянной неудовлетворенности, неспособности любить никого и ничего, зло бесцельного возбуждения, недовольства самим собой и любви к самому себе. Современный нигилист —

несчастный Нарцисс, он всматривается в воду и видит там свое раздробленное, разбитое на куски изображение. Картина самораспада зачаровывает его: он испытывает отвращение к самому себе и в то же время не может оторвать от себя глаз. Кеведо точно обозначил такое состояние в двух незабываемых строках:

воды бездны,
где я влюблялся сам в себя.

Ставрогин, герой «Бесов» (прежний перевод названия романа на испанский — «Одержимые» — хотя и менее точен формально, гораздо правильнее по смыслу), пишет влюбленной в него Дарье Павловне: «Я пробовал везде мою силу… На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною… Но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не увижу и теперь, несмотря на ваши одобрения… Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает. Мои желания слишком несильны… Я пробовал большой разврат… Но я не люблю и не хотел разврата… Может быть, вы мечтаете дать мне столько любви и излить на меня столько прекрасного из прекрасной души вашей, что надеетесь тем самым поставить передо мной наконец и цель? Нет, лучше вам быть осторожнее: любовь моя будет так же мелка, как и я сам… Ваш брат говорил мне, что тот, кто теряет связи с своею землей, тот теряет и богов своих, то есть все свои цели. Обо всем можно спорить бесконечно, но из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы. Даже отрицания не вылилось. Все всегда мелко и вяло. Великодушный Кириллов не вынес идеи и — застрелился… Я никогда не могу потерять рассудок и никогда не могу поверить идее в той степени, как он… Никогда, никогда я не могу застрелиться». Как оценить это? Равнодушие, малодушие? Ставрогин — бездушен.

Но, написав письмо, он вешается на чердаке. И последний парадокс: крепкий шелковый снурок, на котором повесился Николай Всеволодович, жирно намылен. Судя по всему, он был припасен и выбран заранее. Во всем мы угадываем зачарованность смертью и страх боли. Но величие этого нигилиста заключается не в поступках и не в идеях, а в ясности его ума. Ясность ума искупает его ничтожество и ту мелкость чувств, о которой говорит Ставрогин. Но что если самоубийство

не опровергает эту мелкость, а, наоборот, является еще одним доказательством? Тогда это неубедительное доказательство. Ведь как бы там ни было, нигилист — интеллектуальный герой: он осмелился заглянуть в самую глубину своей раздробленной души, заранее зная, что поиски безнадежны. Ницше назвал бы Ставрогина «незаконченным нигилистом», ибо Ставрогин не знает Вечного Возвращения. Но возможно, правильнее сказать, что созданный Достоевским образ, подобно многим нашим современникам, — «незаконченный христианин». Он отбросил веру, но не сумел ни заменить старые убеждения новыми, ни жить в пустоте — без идей, которые оправдывали бы его существование, придавали бы ему смысл. Исчез Бог, а не зло. Устранение внеземной причастности не изживает греха, но, напротив, лишь увековечивает его. Нигилизм гораздо ближе к гностическому пессимизму, чем к христианскому оптимизму с его верой в спасение. Если нет Бога — нет искупления грехов, но нет также и избавления от зла: грех перестает быть случайностью, временным состоянием и превращается в постоянное условие человеческого существования. Это как бы перевернутое учение св. Августина: все сущее есть зло. Утопист хотел бы перенести небо на землю, сделать нас богами; нигилист от начала обречен знать, что земля уже стала адом.

Этот портрет нигилиста — уж не автопортрет ли он? И да и нет: Достоевский хочет освободиться от нигилизма не из-за его самоубийственной природы и негативизма, но ради радости, ради утверждения. Нигилизму, этой болезни интеллигентов, противостоят жизненная простота Дмитрия Карамазова и сверхъестественная веселость Алеши. И в том и в другом случае ответом нигилизму является не философия, не идеи, а сама жизнь. Нигилизим опровергается простодушием малых сил. Мир Достоевского населен мужчинами, женщинами, детьми — самыми обычными и одновременно необыкновенными людьми. Одни из них угнетены горем, другие обуяны чувственностью, одни не теряют духа в нищете, другие, и купаясь в роскоши, впадают в отчаяние. Среди них — святые и преступники, идиоты и гении, женщины, чистые, как стакан воды, и дети-ангелы, над которыми измываются их собственные родители. (Как отличаются взгляды на детство у Достоевского и у Фрейда!) Мир преступников и праведников. Но и для тех и для других открыты двери в Царствие Небесное. Каждый может спастись или погубить себя. От трупа отца Зосимы исходит запах тления — свидетельство того, что, несмотря на все свое благочестие, он умер отнюдь не в ореоле святости; а с другой стороны, вспоминая воров и разбойников, вместе с которыми отбывал наказание в

Сибири, Достоевский пишет, какими неоднозначными оказывались эти люди, не укладывающиеся в единую мерку. Человек, это невероятное создание, всегда имеет возможность спастись. В этом отношении религиозное чувство Достоевского созвучно идеям Кальдерона, Тирсо де Молины и Миры де Амескуа{206} о свободе и прощении.

Герои Достоевского — святые и проститутки, преступники и праведники — обладают какой-то почти сверхъестественной реальностью, но эти странные существа — порождение другого времени. Уже умирающего времени — доиндустриальной эпохи. Тут Маркс поистине оказался блестящим провидцем: он предвидел распад традиционных связей, разрушение старых форм жизни под двойным воздействием капиталистического рынка и индустрии. Но Маркс не предсказал появления людей нового типа, которые, хотя и называли себя наследниками социалистов, оставили в XX веке от социалистических надежд и мечтаний одни лишь обломки. Достоевский был первым, кто описал эту категорию людей. Мы-то знаем их очень хорошо, поскольку в наше время имя им легион: это сектанты и фанатики идеологических учений, прозелиты Ставрогиных и Иванов. Все они так или иначе восходят к Смердякову, убийце, ученику Ивана, предтече Сталина. Сектанты унаследовали от нигилистов не ясность их ума, но их неверие. Точнее сказать, они превратили неверие в новый и весьма вульгарный предрассудок. Достоевский называет их *одержимыми*, хотя они сами, в отличие от Ивана и Ставрогина, не осознают, что одержимы бесами. Вот почему он сравнивает их с евангельскими свиньями (Евангелие от Луки, 7:32–36). Утратив прежнюю веру, они поклоняются фальшивым идолам рационализма: прогрессу, социальным и революционным утопиям. Они отреклись от религии предков, но не от религии как таковой: вместо Христа и Святой Девы они почитают две-три примитивные истины. Они предшественники наших террористов. Мир Достоевского — это больное общество: его религию разъедает болезнь, называемая идеологией. Этот мир предвосхищает нашу действительность.

В молодости Достоевский был революционером. За революционную деятельность его арестовали, приговорили к смерти, а затем помиловали. Он провел несколько лет в Сибири (современные концентрационные лагеря в России не что иное, как расширение и усовершенствование системы репрессий, существовавшей еще при царях) и по возвращении порвал со своим радикальным прошлым. Он стал консерватором, христианином, монархистом и националистом. Но было бы ошибкой сводить все его творчество к какой-то определенной

идеологической концепции. Хотя идеи играют в его произведениях важнейшую роль, он тем не менее не идеолог, а романист. Дмитрий Карамазов заметил как-то, что жизнь надо любить больше, чем смысл жизни. Дмитрий противопоставлен Ивану, но это не конкретное противопоставление; Достоевский не сталкивает одну идею с другой, он сравнивает одну человеческую сущность с другой человеческой сущностью. В отличие от Флобера, Джеймса{207} или Пруста, идеи для него вполне реальны, но реальны не сами по себе, а как одно из измерений человеческого существования. Его интересовали только воплощенные идеи. Некоторые из них шли от Бога, то есть от сердца, другие — и их большинство — от дьявола, то есть от ума. Сознание современного человека, подобно душе средневекового церковника, выступает у Достоевского как некое ристалище. Романы Достоевского в этом смысле есть воплощение параболы, его искусство ближе к св. Августину и Паскалю, чем к современному реализму. Но в то же время глубина и точность психологического анализа в его произведениях предвосхищают работы Фрейда, а в каком-то отношении даже превосходят их.

Именно Достоевскому мы обязаны самым глубоким и точным диагнозом нашей современной болезни: раскол психики, разлом сознания. Эта болезнь описывается одновременно и как психическая, и как религиозная. Ставрогин и Иван страдают галлюцинациями: в образе духов им является дьявол, и они разговаривают с ним. Но вместе с тем, как вполне современные люди, они понимают, что их видения — плод психического расстройства, порождения смятенной души. Однако оба не до конца в этом уверены, в своих беседах с призрачными гостями они вновь и вновь открывают обескураживающую правду: их собеседник — дьявол. В самом осознании своей одержимости есть нечто дьявольское: ведь это означает понимание того, что мое «я» расколото и моим голосом говорит кто-то посторонний. Но кто этот посторонний — бес или я сам? Каким бы ни был ответ на этот вопрос, он все равно будет свидетельствовать о раздвоении личности. Эти пассажи в книгах Достоевского завораживают: беседы Ивана и Ставрогина со своими демонами переданы настолько реалистично, что кажется, будто речь идет о чем-то обыденном. У Достоевского много абсурдных ситуаций и иронических размышлений. Читая его произведения, мы то смеемся, то замираем от страха. Мы испытываем двойное очарование: психологическое описание незаметно переходит в метафизическое рассуждение, а метафизическое рассуждение — в религиозное видение, религиозное видение оборачивается в конце концов рассказом, где необъяснимым образом

смешиваются обычное, гротескное и инфернальное.

Беседы изображаются Достоевским с удивительным правдоподобием, не имеющим себе равных в современной литературе. Появившиеся с начала XVIII века в наших поэмах и романах духи выглядят обычно неубедительно. Это комедийные персонажи, а их эффектированный язык и напыщенные манеры просто невыносимы. Пожалуй, заслуживают похвалы лишь Гете и Валери{208} за то, что интеллектуализировали образ демона и придали ему символический характер; вполне терпимы также созданные в подчеркнуто иронической манере бесы фантастической прозы — дьявол в «Заколдованной руке»{209} Нерваля или восхитительный «Влюбленный дьявол» Казотта{210}. Современные же дьяволы бахвалятся тем, что они дьяволы, и назойливо растолковывают нам, что они пришли оттуда, из преисподней. Они «выскочки» из потустороннего мира. Бесы Достоевского тоже современны, они не похожи на средневековых чертей и дьяволов эпохи барокко — лукавых, сладострастных, экстравагантных и глуповатых. Они имеют, если можно так выразиться, клиническую реальность. В этом и состоит великое открытие Достоевского: он сумел разглядеть внутреннее родство зла и болезни, одержимости и рефлексии. Его бесы рассуждают в высшей степени разумно и, словно профессиональные специалисты по психоанализу, изощряются в доказательствах своего несуществования, своей мнимости. Они говорят нам: «Я только твоя навязчивая идея, твое ничто». В силу этих неоспоримых доводов они одерживают верх над нами (и тем самым над собой), и двум интеллектуалам, Ивану и Ставрогину, не остается ничего иного, как поверить им: воистину они дьяволы, ибо только дьявол может рассуждать подобным образом. Но даже если Иван и Ставрогин отчетливо осознáют, что это всего лишь галлюцинации больного ума, они все равно останутся в лапах дьявола. И в том и в другом случае оба они одержимы отрицанием, представляющим самую сущность дьявола. Так подтверждается мысль, которая мучит Ивана: чтобы верить в дьявола, совсем не обязательно верить в Бога.

Но существует тип человека, абсолютно не поддающегося бесовским соблазнам: это идеолог. Идеолог выкорчевал всякую двойственность. Он не разговаривает — он поучает, утверждает, отвергает, он убеждает и осуждает. Он обращается к своим товарищам, но никогда не говорит с ними: он говорит со своей идеей. Он также никогда не разговаривает с тем другим, которого мы всегда носим в себе. Он даже не подозревает о существовании другого, ведь другой есть идеалистическая фантазия, мелкобуржуазный предрассудок. Идеолог ущербен духом: ему не

хватает самого себя. Достоевский любил бедных и простых, униженных и оскорбленных, но он никогда не скрывал своей антипатии к тем, кто называл себя их спасителями. Ему казались абсурдными их притязания освободить человека от бремени свободы. Тяжелого и драгоценного бремени. Идеологи же со своей стороны питают не менее сильную антипатию к Достоевскому. В одном из писем своей подруге Инессе Арманд Ленин называет Достоевского «архискверным». В другом случае он выразился так: «Я не трачу времени на эту дрянь». В эпоху Сталина Достоевский был почти запрещен, да и сегодня в официальных кругах его считают реакционером{211} и относятся к нему как к врагу. Но, несмотря на это, в России его книги принадлежат к числу наиболее читаемых, особенно в среде студенчества, интеллигенции и, конечно, среди заключенных в концентрационные лагеря.

Тиран своенравен и капризен. Традиционным лекарством от необузданных и сумасшедших Неронов и Калигул всегда был кинжал-цареубийца. Идеология же неподвластна пулям. Но не критике. Вот почему идеологи-тираны знают только одну форму выражения — монологи и доклады. Тирания идеолога есть бесконечный монолог профессора-садиста и начетчика, который тщится сделать из общества квадрат, а из каждого отдельного человека — треугольник. Этим, в частности, объясняется, почему непреходящее очарование произведений Достоевского сегодня обретает особую актуальность. Достоевский актуален и морально, и политически, он учит нас, что общество не грифельная доска и что человек — непредсказуемое существо, не укладывающееся в жесткие определения и рамки, даже если их навязывает одержимый геометрией тиран.

*Мехико, 1981*

# Дохляк и другие крайности [63]

Каждому из нас рано или поздно открывается его существование — отдельный, неповторимый и бесценный мир. Обычно это бывает с подростками. И, постигая себя, понимаешь собственное одиночество: между миром и тобой какая-то неощутимая, прозрачная стена — твое сознание. Да, человек от рождения один, но дети и взрослые научились преодолевать отъединенность, забываться в игре или в работе. Подросток же, разрываясь между детством и юностью, на минуту теряется перед неисчерпаемой сокровищницей мира. Он потрясен жизнью. За столбняком следует раздумье: склоняясь над рекой сознания, он спрашивает себя, вправду ли это медленно всплывающее лицо принадлежит ему. Неповторимость существования, естественная для ребенка, преображается в задачу и загадку, труд вопрошающего сознания.

Что-то подобное происходит в критические моменты с целыми народами. Само существование перерастает для них в вопрос: кто мы такие и как нам стать собой? Ответы на него история не раз опровергала; не потому ли, что так называемый дух народа — всего лишь совокупность реакций на один определенный раздражитель: в разных обстоятельствах ответы могут меняться, а с ними и полагавшийся непоколебимым национальный характер. И хотя попытки портретировать национальную психологию по природе своей почти всегда больше обещают, нежели дают, сама настойчивость, с какой народы в определенный период возвращаются к себе и к вопросам о собственной сути, приоткрывает, по-моему, что-то важное. Пробуждение к истории — это осознание своей неповторимости, иными словами, секунда мысленной передышки перед тем, как взяться за дело. «Когда снится, что спишь, — говорил Новалис{212}, — значит, вот-вот проснешься». Конечно, время переиначит потом нынешние ответы. Подросток ведь тоже не предвидит будущих перемен своего отраженного в воде лица; лишь по непостижимой для стороннего наблюдателя, испещренной зарубками и знаками, словно священный камень, личине старика смог бы он прочесть историю черт, которые во всей расплывчатости поднялись когда-то, выхваченные из глубины потрясенным взглядом… Но не будь тогдашнего взгляда, не было бы и лица, а значит — личины, смысла, истории.

Озабоченный, как многие, мыслями об особом складе моей страны, я тем не менее всегда считал подобную самопоглощенность бесплодной и даже небезопасной. Может

быть, верней было бы поменьше допытываться, кто ты такой, а побольше действовать, творить реальность, которая открывается не столько наблюдающему со стороны, сколько способному нырнуть в нее с головою? Народ от народа отличает не сомнительная, как правило, оригинальность характера — чаще всего результат переменчивых обстоятельств, — но труды его ума и рук. Произведение искусства или конкретный поступок, думалось мне, куда резче определяют суть народа — и не просто выражая, а творя ее, — нежели любое, самое проникновенное описание. И мои (равно как и чужие) вопросы все больше казались мне порождением нашего общего страха перед реальностью, а фантазии на тему пресловутого мексиканского характера — хитроумной уверткой, прикрывающей творческое бесплодие. Вслед за Самуэлем Рамосом{213} я считал, что наша любовь к самокопанию коренится в чувстве неполноценности, а бедность творческих результатов объяснима не столько критическим даром, непомерно развитым за счет созидательного, сколько врожденным неверием в свои способности.

Но как подросток не может отрешиться от мыслей о себе — иначе он не был бы подростком, — так мы не в силах отделаться от потребности снова и снова допытываться о своей сути и вглядываться в себя. И не то чтобы мой соотечественник был по природе аналитик — скорей он переживает сейчас период рефлексии. После взрывной фазы в годы революции{214} мы сосредоточились и на какое-то время отдались самосозерцанию. Мучащие нас сегодня вопросы вряд ли разрешатся и через полвека. Лишь новые обстоятельства подскажут, вероятно, новые ответы.

Разумеется, я думаю сейчас и буду говорить впредь не обо всем населении страны, но лишь о конкретной группе людей, сплоченных тем, что они, каждый по своим причинам, сознают себя мексиканцами. Вопреки ходячим заблуждениям, группа эта не так велика. На нашей земле сосуществуют не просто разные расы и языки, но и различные исторические пласты. Для одних история еще не началась, другие, словно сдернутые с места бесчисленными переселениями отоми{215}, вытеснены за ее границы. А если не брать этих крайностей, то на одной земле или даже на расстоянии нескольких километров у нас сшибаются, не замечают друг друга или предаются взаимоуничтожению целые эпохи. Под одним небом, каждый со своими героями, обычаями, календарем и моральным кодексом, живут единоверцы Петра Отшельника{216} и якобинцы третичной эры. Даже самые древние эпохи у нас так и не кончаются, а самые старые раны по-прежнему кровоточат. Порой, будто в докортесовых пирамидах, почти

всегда выстроенных на месте прежних, в одном селении и в одной душе смешиваются и борются самые разные, а то и вовсе непримиримые понятия и чувства.[64]

Меньшинство моих наделенных самосознанием соотечественников не составляет точно очерченного и наглухо замкнутого класса. Они не просто единственная активная сила на фоне индо-испанской неповоротливости остальных — это сила, всякий день пересоздающая страну по своему образцу. И крепнущая, завоевывая Мексику. Ведь почувствовать себя мексиканцем может каждый. Достаточно, к примеру, всего лишь пересечь границу, и начинаешь исподволь задаваться теми же вопросами, что Самуэль Рамос в своем «Образе человека в мексиканской культуре». Кстати, многие изложенные на этих страницах мысли, должен признаться, пришли мне в голову за пределами Мексики, в Соединенных Штатах, где я провел два года. Помню, как, присматриваясь к жизни в Штатах и пытаясь ее понять, я увидел в ней, словно в зеркале, того же допытывающегося себя. И это возвращенное лучистой гладью отражение было первым и, пожалуй, самым главным ответом чужой страны на все мои вопросы. Поэтому, думая уяснить для себя некоторые черты мексиканцев наших дней, я начинаю с тех, для кого быть мексиканцем — подлинно жизненная проблема, вопрос жизни и смерти.

Попав в Соединенные Штаты{217}, я на некоторое время обосновался в Лос-Анджелесе, городе, где живет более миллиона мексиканцев. Кроме редкостной чистоты неба и невиданных по безобразию пышных и разбросанных зданий, он с первого взгляда поражает приезжих какой-то непостижимо мексиканской атмосферой, которую не так просто ухватить понятиями и словами. Этот мексиканский дух — любовь к украшениям, беззаботность и шик, разнеженность, пыл и подозрительность — буквально витает вокруг. Говорю «витает», поскольку не стушевывается, не растворяется в другом, североамериканском мире — мире эффективности и расчета. Опять-таки витает, но не противостоит, а зыбится под ветром, то разрываясь, как туча, то взмывая, как запущенная шутиха. Потягивается, съеживается, распахивается, ложится, спит или грезит — этакая себе красавица в лохмотьях. Одно слово — витает: то ли есть, то ли нет.

Что-то похожее и с мексиканцами, которых встречаешь на улицах. Да, они живут здесь уже много лет, носят местную одежду, говорят на здешнем языке и стыдятся своего происхождения, но никто и никогда не спутает их со стопроцентными американцами. Не думаю, что дело, как принято считать, просто в физических особенностях. Скорей их отличает

какой-то опасливый и взбудораженный вид — вид людей, переодетых в чужое и боящихся постороннего взгляда, который может их вдруг раздеть, пустить нагишом. Разговаривая с ними, я понял, что настроение у них — вроде маятника, потерявшего ритм и болтающегося теперь, не жалея сил, то туда, то сюда. Такое вот состояние духа — или, уж точней, полное его отсутствие — и породило тех, к кому приклеилось словечко «дохляк»{218}.

Как известно, дохляками зовут шайки парней, обычно мексиканского происхождения, которые ютятся в городах южных штатов и отличаются не просто одеждой, но всем своим видом и даже языком. Бунтари по натуре, они частенько становились мишенью американских расистов. И все же мстят дохлякам не за расовую или национальную принадлежность их предков. Вопреки тому, что каждый их шаг продиктован упорной, прямо-таки фанатичной волей к самоутверждению, воля эта не проявляется практически ни в чем, кроме весьма двусмысленного, как легко видеть, желания быть непохожим на окружающих. Дохляк не намерен возвращаться к своим мексиканским корням, однако еще меньше — по крайней мере, на вид — настроен принять американский образ жизни. Он весь — самоотрицание, узел противоречий, загадка. И начинается эта загадка уже с его имени. «Дохляк» — словцо непонятного происхождения, говорящее все и ничего разом. Странное словечко, у которого и смысла-то однозначного нет и которое, как все, что творит народ, скорей уж нагружено самыми разноречивыми смыслами. Но, что там ни говори, эти ребята — мексиканцы, они — одна из крайностей, до которых может дойти мой соотечественник.

Неспособные усвоить окружающую цивилизацию, которая, со своей стороны, их попросту выталкивает, дохляки не придумали иного способа противостоять всеобщей враждебности, чем обостренное самоутверждение.[65] Другие меньшинства нашли свой выход: допустим, негры в ответ на расовую нетерпимость выбиваются из сил, только бы «пересечь черту» и вписаться в окружающее общество. Они хотят быть такими же гражданами, как все. Мексиканцев выталкивают не так грубо, но, не перенося сложностей приспособления, они выбирают другой путь и отстаивают свою непохожесть, подчеркивая ее, тыча ею в глаза. Своим гротескным щегольством и наплевательскими манерами они подчеркивают не только несправедливость и неспособность общества их принять, но и собственную роль — решимость остаться другими.

В чем причины этого конфликта и поправим ли он, сейчас, в конце концов, не так важно. Во многих частях света есть свои

меньшинства, лишенные тех или иных прав большинства. Главное в нашем случае — упорное нежелание быть как все, неутолимая страсть, с которой оставленный всеми мексиканец — а у него теперь и впрямь нет ни наставников, ни устоев — выказывает перед лицом мира свою исключительность. Дохляк потерял все: язык, религию, обычаи, верования. Вот он стоит под открытым небом — тело и беззащитная под чужим взглядом душа. Наряд прикрывает его и вместе с тем выделяет, утрирует, выпячивает, маскируя.

Своим нарядом — с его продуманной эстетикой, на очевидностях которой я здесь задерживаться не буду — дохляк вовсе не собирается демонстрировать принадлежность к какой-то секте или группе. Сообщество дохляков открыто для всех в этой стране, где всегда хватало туземных религий и побрякушек на любой вкус, способных при случае ублаготворить среднего американца, пожелай он слиться с чем-то более жизнеспособным и вещественным, нежели абстрактные прописи american way of life.[66] Наряд дохляка — не форменная одежда и не ритуальное одеяние. Это попросту мода. И как всякая мода, она соткана из новшеств (по Леопарди{219} — прародителей смерти) и перепевов.

Главное новшество здесь — в утрировке. Дохляк доводит модный образчик до предела и этим возвращает ему эстетическую выразительность. Скажем, один из краеугольных камней американской моды — требование удобства; возвращая популярной одежде выразительность, дохляк делает ее непрактичной. Он отвергает самые основы, вдохновлявшие былую модель. Отсюда — его агрессивность.

Этот бунт бесплоден. Ведь дохляк утрирует те самые образцы, против которых бунтует, хотя мог бы, допустим, вернуться к одеянию предков или придумать взаправдашнюю новинку. Обычно эксцентричность в одежде подчеркивает решимость порвать с обществом то ли ради другой, более узкой группы своих, то ли во имя самоутверждения. Дохляк же сохраняет в одежде некую двойственность: с одной стороны, наряд отделяет и отдаляет его от общества, а с другой — утверждает то же самое общество, которое предназначается отвергнуть.

Смысл этой внутренней раздвоенности, пожалуй, еще глубже: дохляк — своего рода шут, невозмутимый и зловещий шут, вознамерившийся не смешить, а устрашать. И эти садистские наклонности слиты у него со страстью к самоуничтожению, которая, на мой взгляд, и есть самое главное в этом характере: он знает, что высовываться опасно, что его поступки раздражают общество, — наплевать, он как будто сам ищет травли, манит преследователей, нарывается на скандал. Только так он и может

утвердить подлинную связь с подстрекаемым обществом, которому бросает вызов: жертва — он таки займет свое место в отвергавшем его мире, правонарушитель — станет одним из его прóклятых героев.

Американец же, насколько могу понять, раздражается, считая дохляка существом в некотором роде мифологическим, а потому потенциально опасным. И опасность его — в его непохожести. Не сговариваясь, все как один видят в нем какую-то помесь смутьяна с чародеем. Вокруг него кристаллизуются взаимоисключающие понятия; за его непохожестью могут стоять самые разные силы — и гибельные, и благие. Одни приписывают ему сверхобычные мужские достоинства, иные — извращения, не исключающие, впрочем, все той же агрессивности. Олицетворение притягательности и наслаждения, с одной стороны, и ужаса и мерзости — с другой, дохляк воплощает раскрепощенность, хаос, вседозволенность. В конечном счете — все недопустимое, так что связь с ним может быть только скрытой, тайной.

Безответный и презрительный, дохляк не мешает всем этим разноречивым чувствам сгущаться, пока они, к его болезненному удовлетворению, не выплеснутся в драку у стойки, raid[67] или вспышку сокрушительной злобы. И тогда, в минуту затравленности, он находит себя, свое подлинное «я», свою неприкрытую суть — удел парии, человека, который — никто. Начавшийся подстрекательством круг замыкается: теперь дохляк искупил себя и готов войти в отвергавшее его общество. Бывший прежде грехом и позором, сейчас он стал жертвой и признан теми, кто он и есть воистину: детищем, плоть от плоти этого общества. Он нашел наконец своих родителей.

Потайными, опасными тропами пробирается дохляк в американское общество. И сам преграждает себе дорогу. Порвав с традиционной культурой, он утверждается теперь как сама отверженность и угроза. Отрицает и свое прежнее общество, и чужое — американское. Не слиться с окружающим рвется он, а бросить ему вызов. Поступок самоубийцы, ведь ни отстаивать, ни защищать дохляку нечего, кроме одного: безудержного стремления к небытию. Он не изливает душу, а выпячивает язву, тычет раной в глаза. Раной как варварским, немыслимым и гротескным знаком отличия; раной, с помощью которой глумится над собой и украшается, отправляясь на охоту. Дохляк — добыча, которая сама разукрашивает себя, чтобы привлечь охотников. Травля — это искупление и прорыв его одиночества, ведь спастись дохляк может, только слившись с тем обществом, которое, казалось, отвергает. Отверженность и вина, причастие и спасение переходят друг в друга.[68]

И если так ведут себя люди, давно покинувшие родину и едва понимающие язык предков, люди, у которых потаенные корни, связывающие человека с его культурой, уже почти отмерли, то что говорить о новичках? Их реакция не так саморазрушительна, но и они, чуть опомнившись от первого потрясения масштабами этой страны, инстинктивно бросаются скорее громить, чем воздавать должное. Помню, знакомая, которой я показывал красоты Беркли, взбунтовалась: «Прелестно, что говорить, только все это не мое. Тут даже птицы на английском поют. Как я могу полюбить цветок, если не знаю, как он по-настоящему, по-английски, называется, ведь это название уже приросло к раскраске, к лепесткам, и никак иначе называться они не могут? Вот я скажу сейчас «бугенвили», и ты вспомнишь их дома — как они карабкаются на ясень, такие лиловые, церковные, или вечером свисают со стены, как будто посеребренные светом. И эти бугенвили — часть тебя, часть твоей культуры, ты их будешь помнить в любом краю. А здесь все красивое, но чужое, и сливы, и эвкалипты эти ничего мне не говорят, потому что говорят не мне!»

Да, мы замурованы в себе, глубоко и остро переживая все, что держит нас взаперти, отгораживает и отличает от мира. И одиночество наше с годами все тяжелей, ведь каждый избегает себе подобных, то ли боясь увидеть в них себя, то ли мучительно оберегая самое дорогое. Легко выплескиваясь, мы — из породы замкнутых. Живем, погруженные в себя, как те (почти, замечу, не встречавшиеся мне среди американской молодежи) угрюмо молчащие подростки, хранители Бог весть каких тайн, неприветливые на вид, но в глубине души только и ждущие возможности излиться.

Не стану подробно описывать ни сами наши чувства, ни внешние симптомы подобных состояний — апатии и вместе с тем агрессивности{220}. Общее у них одно: неожиданный взрыв, кладущий конец трудному равновесию и сметающий внешние формы, которые нас гнетут и калечат. Чувство своей всамделишной или выдуманной неполноценности отчасти объясняет скованность моих соотечественников в общении, их неожиданную ярость, когда задавленные силы взрывают эту бесстрастную маску. Но само чувство одиночества лежит еще глубже, и пласт его — куда мощней. Их не спутаешь: одинокий не значит неполноценный, просто он не такой, как все. С другой стороны, чувство одиночества — в отличие от неполноценности — никогда не обманывает, мы ведь и впрямь не такие, как все. И впрямь одиноки.

Не стану я и анализировать это глубинное чувство

одиночества, утверждающее и отрицающее себя в грусти и радости, в молчании и вопле, в немотивированном убийстве и религиозном пыле. Человек везде одинок. Но наше одиночество наедине с великой каменной ночью голого нагорья, лицом к лицу с ненасытными божествами, согласитесь, не то же самое, что одиночество североамериканца, потерявшегося в абстрактном мире машин, сограждан и моральных прописей. В котловине Мехико человек подвешен между небом и землей и раздираем на части несовместимыми богами и силами, их каменными взорами, кровожадными ртами. Явь, окружающая мир — сами по себе, они живут собственной жизнью, а не созданы, как в Северной Америке, умом и руками человека. Мой соотечественник оторван от лона этой яви, от созидающего и сокрушительного времени, Матери Могилы. Он забыл свое имя — слово, связующее со всеми этими силами выплескивающейся жизни. Вот почему он надсаживается и молчит, убивает и молится, обреченный на вековой сон.

История моей страны — это история человека, который ищет свое начало, свой исток. Кем только не бывавший — французом, испанцем, индейцем, «порченым» (так зовут у нас вернувшихся из Штатов), — он мчит по небу истории, как вспыхивающая и гаснущая яшмовым огоньком комета. Куда ведет его одинокий путь? Он — осколок катастрофы и хочет вернуться к солнцу, к средоточию жизни, откуда однажды — то ли завоеванием, то ли независимостью — был оторван. У нашего одиночества и нашей богобоязненности одни корни. Это сиротство, темная память о разрыве с Целым и его исступленный поиск, побег и возврат в попытке снова протянуть нити, когда-то связывающие нас с мирозданием.

Иное дело — одиночество североамериканца. Он не отрезан от центра мира, и враждебные силы не разрывают его на части. Мир создан им, и создан по собственному образу — как его же зеркало. Только он теперь не узнает себя ни в этих обесчеловеченных вещах, ни в себе подобных. Его творения неподвластны ему, неопытному чародею. Он один среди своих созданий, затерянный, по выражению Хосе Горостисы{221}, «в зеркальной пустоте».

Иногда говорят, будто различия между нами и североамериканцами чисто экономические: они-де богаты, а мы бедны, они выросли в условиях демократии, капитализма и промышленной революции, а мы — под властью контрреформации, монополий и феодализма. Но, как бы глубоко и мощно ни воздействовала система производства на способность человека творить, я в жизни не поверю, что стоит нам обзавестись

тяжелой индустрией и стряхнуть путы экономической зависимости, как все различия мигом улетучатся (по-моему, как раз наоборот, и в этом для меня одно из достижений мексиканской революции). И потом — сколько можно искать в истории ответа, который можем дать только мы сами? Если мы и вправду не такие, как все, то что именно нас отличает и в чем смысл этих отличий?

Попробую разобраться, не претендуя на неоспоримость. Я ведь хочу только одного — уяснить себе собственный опыт, даже понимая, что скорей всего приду к частному ответу на такой же частный вопрос.

По приезде в США меня в первую очередь поразили уверенность и открытость людей, написанные на лицах удовлетворенность жизнью и приспособленность к миру. Это, понятно, никак не исключало критики окружающего, притом критики решительной и жесткой, непривычной для нашей части континента, где долгие годы диктатур сделали людей куда осмотрительней в высказываниях. Но эта критика не касалась самого жизненного уклада и никогда не доходила до корней. Мне вспомнилось различие между общеупотребительным и злоупотреблением, которое проводил Ортега-и-Гассет, говоря о «революционном настрое». Требования революционера — всегда самые крайние, иными словами, он не доволен не просто злоупотреблениями, но и самым общеупотребительным. А практически любая слышанная мной от американцев критика сводилась всего лишь к реформам: они не затрагивали ни структуру общества, ни систему культуры, стремясь ограничить либо усовершенствовать те или иные частности. Мне показалось тогда — да и сейчас кажется, — что Соединенные Штаты — это страна, в общем воплотившая свои идеалы, не собирающаяся менять их ни на какие другие и, сколько бы опасностей ни подстерегало ее в будущем, твердо верящая, что выживет. Не стану сейчас обсуждать, чем продиктована эта вера — реальностью или разумом, я лишь отмечаю, что она существует. Конечно, эту веру в естественную благожелательность жизни или в бесконечное богатство своих возможностей мы бы понапрасну стали искать в тогдашней американской литературе — она предпочитала картины сумрачного мира, — но в поступках, разговорах, просто в лицах едва ли не всех встречавшихся мне тогда людей это чувство сквозило явственно.[69]

С другой стороны, я не раз слышал о реализме и вместе с тем простодушии американцев — чертах вроде бы взаимоисключающих. У нас реалист — это всегда нигилист. А человек простодушный рискует ненадолго сохранить сие

завидное качество, если посмотрит вокруг взглядом реалиста. Может быть, американцы хотят не столько понять реальность, сколько ее использовать? Порою — к примеру, перед лицом смерти — они не просто не хотят, но явно избегают в эту реальность углубляться. Я знаю несколько весьма преклонного возраста дам, все еще тешащих себя надеждой и строящих планы на будущее, словно у них впереди вечность. Они как бы задумали опровергнуть Ницше, осуждавшего женщин за преждевременный скептицизм, поскольку-де «на месте мужских идеалов у женщин всего лишь иллюзии». По-видимому, реализм американцев особого свойства и простодушие их не исключает известного притворства и даже лицемерия. Лицемерие же не только черта характера, но и привычка мысли, отказывающей в реальности всему, что находит неприятным, неразумным или отвратительным.

Тяга к ужасному, вплоть до своего рода симпатии и даже любования, напротив, одна из отличительных черт моих соотечественников. Окровавленные Христы сельских церквей, замогильный юмор газетных заголовков, многочасовые бдения над покойником, обычай лакомиться второго ноября булочками и сластями в виде костей и черепов унаследованы от индейцев и испанцев и теперь уже неотделимы от каждого из нас. Наш культ смерти — своеобразный культ жизни, равно как любовь — иначе говоря, жадность к жизни — разновидность влечения к смерти. Склонность к саморазрушению у нас не столько черта мазохиста, сколько фанатизм верующего.

И этим наши различия не исчерпываются. Ими движет легковерие, нами — вера, они любят волшебные сказки и криминальные истории, мы — легенды и мифы. Мои соотечественники врут, фантазируя, отчаявшись или пытаясь вырваться из этой гнусной жизни, американец же никогда не соврет, но подлинной — а потому горькой — истине, как правило, предпочтет общепринятую. Мы напиваемся, чтобы выплеснуться, они — чтобы забыться. Они — оптимисты, мы — нигилисты, только нигилизм наш не от ума, а от инстинкта, почему и неопровержим. Мы недоверчивы, они открыты. Мы печальны и едки, они веселы и смешливы. Они стремятся вникнуть, мы — полюбоваться. Они делатели, мы квиетисты: радуемся своим ранам, как они — изобретениям. Американцы верят в гигиену, здоровье, труд, счастье, но вряд ли знают настоящую радость — ее хмель и вихрь. В воплях нашей праздничной ночи голос взрывается шутихой, а любовь не разнять со смертью; их жизненная сила каменеет в вечной улыбке, отрицающей старость и смерть, но цепенящей и саму жизнь.

В чем же корень этих различий? По-моему, суть в том, что для американцев мир можно улучшить, для нас — только искупить. Они с головой в современности. Мы же, как их далекие пуританские предки, верим, что грех и погибель неотделимы от человеческой природы. Правда, пуритане отождествляли спасение с чистотой. Отсюда их очищающий от всего земного аскетизм и его следствия: культ труда ради труда, скромная — на воде и хлебе — жизнь, отрицание тела как возможности забытья или возрождения в другом теле. Любое соприкосновение опасно. Чужие расы и идеи, обычаи и тела чужих несут в себе зародыш гибели или заразы. Социальная гигиена венчает душевную и телесную. Напротив, мои соотечественники прежде и теперь почитают сопричастность и празднество: для них нет спасения вне близости. Тласольтеотль, ацтекская богиня грязи, плодородия, земных и телесных соков, еще и покровительница купален, соития и исповеди. Это осталось и позже: в сердцевине католичества — таинство причастия.

Две эти позиции, по-моему, непримиримы и обе равно неудовлетворительны. Не буду кривить душой, я не знаю случаев, когда чувство вины перерастало бы во что-нибудь, кроме мстительности, одинокого отчаяния или слепого идолопоклонства. Конечно, вера моих соотечественников (как и их неимоверная нищета и обездоленность) куда глубже, но весь их пыл уходит в черпание воды из много веков назад высохшего колодца. Не стану кривить душой и в другом: не верю я в общество, построенное на простом заимствовании тех или иных современных начал. Новейшая история пошатнула веру в человека как существо, которое можно в корне переиначить, стоит только подобрать подходящие инструменты школьного или общественного воздействия. Человек, вопреки ходячим предрассудкам, не сводится к воздействию истории или ее движущих сил, равно как и история — к воздействию человеческой воли (а ведь на этом молчаливом допущении покоится весь уклад жизни в Америке). Человек, на мой взгляд, не царь и не подданный истории: он — сама история.

Американец всем строем жизни приучен видеть лишь положительные стороны окружающего. С самого детства мужчины и женщины включаются в систему неумолимого приспособления: общепринятые основы, сжатые до формул, день и ночь твердятся прессой, радио, священниками, учителями и самыми незлобивыми и зловещими существами в мире — американскими матерями и женами. Задыхаясь в тисках стереотипов, как растение в цветочном горшке, мужчины и женщины здесь так и не становятся взрослыми и зрелыми. Этот всеобщий сговор может

вызвать в индивиде только яростный протест. Природа мстит за себя тысячами способов, хитрых и жестоких. Эта глухая и неусыпная маска доброжелательности, заместившая драматическую выразительность человеческого лица, эта почти до боли застывшая на нем улыбка красноречивей многого говорят, до чего разрушает душу иссушающая победа прописей над инстинктами. Может, даже сам потаенный садизм едва ли не всех человеческих отношений в современной Америке — лишь способ освободиться от угрожающего оцепенения души под воздействием кодекса стерильности. Таков же, по-моему, смысл новомодных вероучений, возникающих сект, тяги к опьянению, освобождающему из плена и распахивающему двери так называемой жизни. Поразителен почти физиологический и непременно разрушительный смысл этого слова; жить для них значит превосходить себя, нарушать нормы, идти до конца (какого?), «испытывать новые ощущения». Пробный брак — тоже лишь «новый опыт» (а по сей причине опыт, как правило, уродливый и неудачный). Впрочем, я не задавался целью описать здесь все эти типы реакций. Достаточно того, что они, как и противоположные им наши, подтверждают для меня общую неспособность воссоединиться с потоком жизни.

***

Из великих мифов о начале человеческого рода и смысле нашего присутствия на земле мы знаем: любая культура, как созидание и освоение общих ценностей, исходит из того, что строй мироздания был однажды нарушен и испорчен чужаком — человеком. Через «пустоту», эту зияющую рану, которую нанес человек нетронутой плоти мира, на волю может снова вырваться хаос — древнее и, скажем так, естественное состояние жизни. Возврат к древнему, изначальному беспорядку — угроза, не дающая сознанию покоя во все времена. Гёльдерлин{222} нередко говорит об ужасе перед неотвратимым соблазном, которым приковывает к себе мир и человека гигантская разверстая пасть хаоса.

> …Если, сбившись с верной дороги,
> как дикие кони, понесут под откос потайные
> начала и первые
> установленья Земли. *Тяга к возврату*
> *в безликость бьет и бьет*
> *из-под спуда.* Многое должно

отстоять. Нельзя отступаться от веры.[70]

Нельзя отступаться от веры, ибо многое должно отстоять. И человек снова и снова встает да защиту миропорядка, которому без конца угрожает безликость. А если этот порядок все же будет низвержен, человеку предстоит создать новый, свой. Но по пути к воссоединению с миром человек должен пройти через изгнание, очищение и раскаяние. Ни мы, ни североамериканцы еще не пришли к этому воссоединению. Хуже того, мы, боюсь, утратили сам смысл человеческого присутствия на земле: хранить порядок, в котором слиты проникновение и пребывание, человек и природа. Наше одиночество напоминает стоячий пруд, американское — зеркальную гладь. А нужно стать истоком.

Может быть, так называемый грех есть лишь мифологический образ нашего самосознания, нашей отверженности. Не могу забыть пережитого за годы гражданской войны в Испании открытия «другого человека» и совсем другого одиночества: не тюремного, не отупляющего, а распахнутого в запредельность. Конечно, близость смерти и братство по оружию во все времена и в любом краю рождают этот воздух небывалости, распахнутый навстречу всему, что превосходит человеческий удел и разрывает круг одиночества, где замурован каждый. Но в тех лицах — дубовых и упрямых, жестких и грубых лицах того покроя, что с беспристрастным и обжигающим реализмом донесла до нас испанская живопись — жила какая-то надежда отчаяния, что-то неповторимое и вечное. Никогда я больше не видел таких лиц.

Может, я никудышный свидетель. Не вижу смысла отвечать на подобный упрек: то, что я помню, стало частью меня самого. Тогда мне показалось (и сегодня не отрекаюсь от этой мысли), что на лицах этих людей — заря другого человека. Испанскую мечту — а она была не только испанской, но и всеобщей и в то же время мечтой каждого, сотканной из плоти и крови и этих горящих глаз — сумели уничтожить и растоптать. И лица, на которых только что играла веселая убежденность (в жизни? в смерти?), снова стали такими, как раньше: лицами бедных и угрюмых людей. Но память о них не меркнет. Раз увидав надежду, ее не забудешь. Я ищу ее под разными небесами, в разных людях, веря, что когда-нибудь встречу снова, не знаю где, — может быть, среди своих соотечественников? В каждом человеке таится возможность стать (или, вернее, *снова стать*) другим.

# День всех святых, праздник мертвых[71]

Мой необщительный соотечественник любит праздничные даты и людные места. Главное — собраться. По какому поводу — неважно. Только бы разорвать круговорот дней и увековечить героя или событие сборищем, шествием, а повод всегда найдется. Мы — народ обрядоверцев. Без этого не было бы ни нашего воображения, ни впечатлительности, которые отточены за века и в любую минуту наготове. Едва ли не всюду пришедшее в упадок, в наших краях Искусство Праздника лелеют и поныне. Вряд ли где еще в мире удастся оказаться в гуще такого зрелища, как главные религиозные празднества в Мехико с их бьющими в глаза пронзительными и чистыми красками, их танцами, шествиями, фейерверками, диковинными нарядами и неисчерпаемым водопадом немыслимых плодов, сластей и всего, чем бойко торгуют в такие дни на перекрестках и базарах столицы.

Наш календарь битком набит праздниками. В назначенные дни повсеместно — от самых глухих селений до гигантских городов — молятся, вопят, едят до отвала, напиваются до чертиков и отправляют друг дружку на тот свет именем Богородицы Гвадалупской{223} или генерала Сарагосы{224}. Каждый год пятнадцатого сентября за час до полуночи на всех площадях Мексики начинается празднество Всенародного Клича{225}, и взбудораженные толпы битый час истощают энергию в общем крике, чтобы, может быть, еще глуше замолчать на весь оставшийся год. Накануне и после двенадцатого декабря время замедляет бег, останавливается и, больше не подталкивая к недостижимому и неверному завтрашнему дню, предстает в образе завершенного и безупречного дня нынешнего — дня плясок и пиров, сопричастности и приобщения к самому истоку и тайне всего мексиканского. Время теперь уже не вереница сменяющих друг друга минут и часов, а то, чем оно всегда было и остается: вечно настоящее, в котором наконец слились прошлое и будущее.

Но общими праздниками в честь Церкви и Республики дело не ограничивается. Жизнью любого города и любой деревушки заправляет святой покровитель, которого чествуют истово и регулярно. Свои годовщины, обряды и празднества есть у ремесел и кварталов. В конце концов, свой ежегодно прославляемый святой сопровождает каждого из нас — атеиста, католика или просто равнодушного. Праздничные дни и растрачиваемые на них

средства и время не поддаются исчислению.

Помню, несколько лет назад я разговорился с городским головой поселка неподалеку от Митлы[{226}]: «Сколько поступает к вам в бюджет за счет налогов?» — «Тысячи три в год. Мы люди бедные. Поэтому господин губернатор и федеральные власти всякий раз и помогают нам свести концы с концами». — «А на что же идут эти три тысячи песо?» — «Да почти целиком на праздники. Поселок наш небольшой, но у нас два собственных святых».

Ничего удивительного тут нет. Нашу нищету можно измерить именно количеством и пышностью публичных празднеств. В богатых странах их куда меньше: нет ни времени, ни настроения. Да и потребности особой не возникает: людям здесь есть чем заняться, а развлекаются они, как правило, в кругу своих. Современные массы — это скопления одиночек. Если публика Парижа или Нью-Йорка в редких случаях и теснится на площадях и стадионах, то сразу бросается в глаза отсутствие народа; перед нами — парочки, группки, но не живое множество, в котором единица растворяется и вместе с тем находит освобождение. Как моему бедному соотечественнику выжить без этих двух-трех праздников в год — единственного воздаяния за глухую и нищую жизнь? Празднества — наша единственная отрада; они с успехом заменяют нам премьеры и каникулы, уик-энды и коктейли англосаксов, буржуазные приемы и средиземноморские кафе.

В обрядах — общенациональных, местных, цеховых, семейных — мои соотечественники раскрываются навстречу миру. Это случай проявить себя и встретиться с божеством, родиной, друзьями, близкими.

Обычно тихий мексиканец в такие дни свистит, горланит, поет, взрывает хлопушки, палит в воздух. Словом, разряжается. И его крик, как наши любимые шутихи, взмывает к небу, вспыхивает зеленым, красным, синим, белым дождем и, кружась, падает на землю, волоча хвост золотящихся искр. В такую ночь друзья, месяцами не обменивавшиеся и словечком сверх обычных вежливых фраз, бражничают вдвоем, открывают друг другу душу, плачут об общих бедах, клянутся в братских чувствах и — в подтверждение их — нередко хватаются за ножи. От пения и галдежа ночь ходит ходуном. Влюбленные будят подруг оркестрами. Реплики и шутки летят от балкона к балкону, с тротуара на тротуар. В воздухе парят шляпы. Издевки и брань сыплются полновесным серебром. Звенят гитары. Бывает, веселье кончается плохо — ссорой, оскорблениями, перестрелкой, поножовщиной. Но это тоже часть праздника. Мы ведь здесь не развлекаемся, а силимся перешагнуть через себя, выскочить из

одиночества, в котором замурованы весь год. Бешенство и озлобление клокочут в каждом. Души взрывчаты, словно краски, голоса, чувства. Пытаемся забыться? Ищем свое истинное лицо? Кто знает. Главное — выйти, шагнуть, охмелеть от гама, людей, пестроты. Праздник всюду. И со всем своим салютом и хмелем этот праздник — сверкающая изнанка нашего молчания и безволия, замкнутости и вражды.

Некоторые французские социологи{227} видят в празднике ритуал расточительства. Разбазаривая нажитое, сообщество хранит себя от небесной и земной зависти. Жертвоприношения и дары должны умилостивить или подкупить богов и святых покровителей, подарки и празднества — соседей. Непомерность трат и расточение сил утверждают богатство сообщества. Эта роскошь — знак здоровья, доказательство изобилия и мощи. Или магическая западня. Показное расточительство должно — по закону заражения — приманить подлинное изобилие. Деньги — к деньгам. Брызжущая жизнь придает себе еще больше жизни; оргия, сексуальная растрата — это еще и церемония коллективного возрождения: чем больше ты отдаешь, тем сильнее становишься. Обряды, связанные в любой культуре с завершением года, — это не просто празднование памятной даты. Этот день своего рода перерыв, когда время как бы приходит к концу, истощается. И обряды, прославляющие его конец, должны вызвать возрождение. Праздник окончания года — это и праздник года нового, праздник начала времен. Противоположности притягиваются. В итоге праздник куда полезней, чем думают. Ведь трата вызывает или приманивает изобилие и она есть лишь его обратная сторона. Только здесь не выгадывают и не считают барышей, ведь речь — о возвращении сил, жизни, здоровья. В этом смысле праздник — наряду с дарами и жертвой — одна из древнейших форм экономической деятельности.

Такой подход всегда казался мне слишком узким. В рамках сакрального миропорядка праздник есть прежде всего явление небывалого. Здесь другие, исключительные законы, которые отделяют от обыденности, задают особый тон. А стало быть, другие тут и логика, мораль, даже экономика: они ставят повседневность с ног на голову. Мы в зачарованном мире. Здесь иное время (либо мифическое прошлое, либо вечно настоящее); пространство преображено, выделено из мира, украшено и обращено в «место празднества» (как правило, особое или малопосещаемое); участники забыли свои места в семье и обществе, став живыми, хоть и мимолетными, образами священного. И все происходит понарошку, словно во сне. Будь что будет, мы раскрепощаемся, сбрасываем груз земного тяготения; у

каждого здесь свое место и особая роль и всякий свободен от гнета времени и рассудка.

Иные праздники отменяют само понятие порядка. Возвращается хаос, царит произвол. Все разрешено: нет привычной иерархии, стерты различия по социальному положению, полу, классу, цеху. Мужчины переодеты женщинами, господа — слугами, бедняки — богачами. Над военным, священником, чиновником потешаются. Правят дети или безумцы. Все предаются ритуальному осквернению, непременному святотатству. Любовь обращается в свальный грех. Праздник перерастает в черную мессу. Правила, обычаи, привычки рушатся. Уважаемый господин сбрасывает привычную личину, темный костюм и накидывает пестрый наряд, пряча лицо под маской, освобождающей от надоевшего себя.

Праздник — не простое расточительство, ритуальное разбазаривание накопленного трудами за год. Это еще и поворот, нырок в хаос, в саму стихию жизни. В ходе праздника общество высвобождается из навязанных норм, смеется над своими богами, началами и законами — короче, упраздняет само себя.

Праздник — это в буквальном смысле слова поворот. В наступившей смуте общество растворяется, тонет, теряет свойства особого организма, живущего по принципам и правилам. Но тонет опять-таки в себе самом, своем же первородном хаосе, своей первозданной свободе. Все — во всем: добро и зло, ночь и день, святое и про́клятое смешались. Все входит друг в друга, теряет черты, особенности, возвращается в первичную массу. Праздник — космическое действо, опыт беспорядка, слияния противоборствующих стихий и начал ради новой жизни. Так, ритуальная смерть пробуждает силы воскресения, обжорство — аппетит, разгул — сам по себе вполне безгрешный — плодовитость женского или земного лона. Праздник — это возврат к исходному состоянию нераздельности, будь то предродовому или досоциальному. Возврат, который — по внутренней логике социального — есть вместе с тем начало.

Из этой купели хаоса людское сообщество выходит очищенным и укрепленным. Оно заново прошло утробу, из которой некогда явилось на свет. Иными словами, праздник разрушает общество как органическую связь отдельных стихий и форм, утверждая его этим как источник творческой энергии. Это поистине возрождение, не чета нынешним каникулам безо всяких обрядов и церемоний, индивидуальным и выхолощенным, как сам изобретший их мир.

На празднике общество приобщается к самому себе. Каждый возвращен к изначальной путанице и раскрепощенности.

Привычная структура общества упразднена, взамен возникают новые связи, неожиданные правила, причудливые иерархии. В общей сумятице каждый находит забытье и отраду в местах и обстоятельствах, обычно для него недоступных. Граница между зрителями и актерами, исполнителями и помощниками стирается. Всякий праздник — это праздник всех, в его круговороте растворяется каждый. Каков бы ни был повод, строй и смысл праздника, он всегда — соучастие. Это и отличает его от любых других явлений и церемоний, светских или религиозных; праздник — это общественное событие при активном участии каждого.

Благодаря праздникам мои соотечественники раскрываются, соучаствуют, причащаются ближним и ценностям, придающим смысл их религиозной и политической жизни. Как ни парадоксально, именно в нашей печальной стране столько праздников, и до того веселых! Они так часты, так пышны, все мы с таким воодушевлением их ждем, что без них бы, понятное дело, взорвались. Они хоть на миг освобождают от безысходных порывов и взрывчатых запасов, которые мы день за днем носим в себе. Но наш праздник не похож на возврат к изначальной сумятице и раскованности. Не вернуться мы хотим, а уйти от себя, себя преодолеть. Праздник для нас — взрыв, выброс. Смерть и жизнь, восторг и стенание, песня и крик сливаются на наших праздниках, но сами мы не возрождаемся, не обретаем себя, а истребляем друг друга. Нет ничего веселей и печальней нашего праздника, и праздничная ночь у нас — траурная.

Если в будничной жизни мы от себя таимся, то в круговороте праздника выплескиваемся. Мы не просто раскрываем, а буквально раздираем себя. Все — песня, любовь, дружба — кончается пронзительным, душераздирающим криком. Наш праздник неминуемо взорвется ожесточением — в своем затворничестве мы начисто забыли дорогу к внешнему миру. Нам понятны бред, песня, вопль, монолог, но не беседа. Наши праздники — как и наши душеизлияния, наша любовь и все наши попытки перекроить общество — это всякий раз насильственный разрыв с прежним и устоявшимся. Пытаясь выразить себя, мы рвем связь с собою. И праздник — лишь один, хотя и самый типичный, пример такого разрыва. Нетрудно перечислить другие, не менее красноречивые: скажем, игра, где мы всегда доходим до края, нередко опасного для жизни; неумеренность в еде, непременная спутница людей со скромным достатком; любовь к излияниям души. Существо угрюмое, замкнутое, мой соотечественник внезапно встряхивается, распахивает душу и выставляет ее напоказ, с каким-то удовольствием и

самолюбованием задерживаясь на самом постыдном и чудовищном. Мы недоверчивы, но порой наша откровенность доходит до степеней, ужасающих европейца. Взгляните на эту взрывчатую, драматизированную, а то и самоубийственную манеру обнажаться и выворачивать себя наизнанку до полной беззащитности, — чем же мы так задавлены и пригнуты? Что-то в нас самих мешает нам жить. И тогда, не решаясь или не умея встать лицом к лицу с собственной судьбой, мы зовем на помощь праздник. И бросаемся в небытие — хмель самосожжения, выстрел в пустоту, гаснущая шутиха.

Смерть — зеркало, в котором понапрасну кривляется жизнь. Весь этот пестрый клубок действий, заминок, угрызений и проб — побед и обид, составляющих жизнь любого — находит в смерти если не смысл и не ключ, то по крайней мере конец. Перед смертью жизнь обретает очертания — и застывает. Прежде чем рассеяться, раствориться в небытии, жизнь каменеет и отливается в неподвижную скульптурную форму; теперь мы изменимся, только стираясь навсегда. Смерть высвечивает нашу жизнь. И если нет смысла в смерти, значит, не было его и в жизни. Не потому ли об умершем насильственной смертью говорят: «Он ее нашел»? Каждый и в самом деле находит свою смерть, готовит ее собственными руками. Христианская смерть и смерть собачья — разные способы не только умирать, но и жить. Если смерть обманула и кто-то умер дурной смертью, о нем жалеют: «Не сумел умереть!»

Смерть, как и жизнь, у всякого своя. И если умираешь иначе, чем жил, то не оттого ли, что прожил жизнь не свою, а чужую — такую же чужую, как эта злая, добившая тебя судьба? Скажи, как ты умер, и я скажу тебе, кто ты.

Для древних обитателей Мексики черта между жизнью и смертью была не такой резкой, как для нас. Жизнь продолжалась после смерти. И наоборот. Смерть значила не естественный конец жизни, а лишь фазу бесконечного круговорота. Жизнь, смерть и воскресение чередовались в непрестанно повторяющемся космическом процессе. Жизнь венчалась переходом в свою неотъемлемую противоположность — смерть. Но и та в свою очередь существовала не сама по себе: человек питал своей смертью вечно ненасытную жизнь. Два смысла было и у жертвоприношения: с одной стороны, человек, платя положенный долг всего человеческого рода, включался в ход миросозидания, а с другой — укреплял и космическую, и держащуюся на ней общественную жизнь.

Может быть, главное здесь — сверхличный смысл жертвы. Поскольку жизнь не принадлежит человеку, то ничего

индивидуального нет и в его смерти. Просто в некий час умершие исчезают, либо вернувшись в туманную страну теней, либо растворясь в воздухе, земле и огне, как животворная субстанция мироздания. Наши далекие предки не считали, будто смерть — их личное дело, как никогда бы не поверили, что жизнь — это «их собственная жизнь» в христианском понимании слова. Все в мире — социальное положение, год, место, день, час — сопрягалось друг с другом, предопределяя жизнь и смерть каждого от самого рождения. Ацтек так же мало отвечал за любой свой поступок, как и за свою смерть.

Пространство и время сливались в неразрывном единстве. Любому пространству, любой из ключевых точек мира и его центру, где все замирало, соответствовало и особое «время». И это время-пространство обладало свойствами, собственной силой, исподволь предопределяя и формируя человеческую жизнь. Являясь на свет в определенный день, человек навсегда связывал себя с данным пространством, временем, цветом, судьбой. Все было предначертано заранее. Мы отделяем пространство от времени как разные площадки, на которых идет один и тот же спектакль нашей жизни, они же обитали в стольких временах-пространствах, сколько сочетаний предусматривал священный календарь. И каждый участок наделялся своим превосходящим волю человека содержанием и смыслом.

Тогдашней жизнью правили религия и судьба, как нашей — мораль и свобода. Мы живем под знаком свободы. Все — даже рок греческих трагедий и милость христианского богословия — для нас предмет выбора и борьбы; меж тем главным для ацтеков было уяснить не всегда четко выраженную волю богов. Отсюда важность гадательных умений. Свободны здесь оставались только боги. Они могли выбирать, а потому, в точном смысле слова, совершить грех. И религия ацтеков — это религия великих и грешных богов (лучший пример тому — Кецалькоатль), богов, которые могут смалодушничать, бросить своих приверженцев на произвол судьбы, как иные христиане могут отречься от своего Бога. Без предательства богов, отступившихся от своего народа, не понять, кстати, и завоевание Мексики.

С приходом католичества все изменилось. Прежде жизнь — достояние всех, жертва и спасение, теперь — личное дело каждого. Свобода очеловечивается, воплощаясь в твоем собственном уделе. Для древних ацтеков главное было сохранить непрерывность жизни; жертва обеспечивала не запредельное спасение, а космическое торжество, и кровью и смертью людей жил мир, не индивид. Христиане ставят во главу угла личность. Мир — история, общество — раз и навсегда обречен. Христос спас

своей смертью всех. И каждый Человек (с большой буквы) — надежда и спасение рода человеческого. Искупление, стало быть, в твоих руках.

Как ни противостоят две эти позиции, в них есть общее: жизнь и коллектива, и индивида раскрывается в перспективе смерти, то есть своего рода новой жизни. Жизнь оправданна и преодолена, лишь воплотясь в смерти. Но и смерть запредельна и потустороння, поскольку начинает собой новую жизнь. Для христианина смерть — переход, смертельный прыжок от одной жизни к другой, от временной к вечной. Для ацтека — путь к глубочайшей сопричастности непрерывному возрождению животворящих сил, которые заглохнут, если не насытить их кровью, священным яством. И там и здесь жизнь и смерть неотделимы друг от друга, они — два лика единой яви. Но смысл ее не здесь и задан иными ценностями: они отсылают к реальности незримого.

Сегодня же в смерти нет ничего запредельного, относящегося к иному миру. Это просто неизбежное завершение естественного процесса. В мире фактов смерть лишь один из них. Но факт этот неприятен, он ставит под удар все наши идеи и сам смысл жизни, а потому философия прогресса («Прогресса от чего и к чему?» — спрашивал Шелер) берется избавить нас от его назойливого присутствия. Нынешний мир живет так, словно смерти нет. Никто не принимает ее в расчет. Напротив, ее сплошь и рядом упраздняют: возьмите проповеди политиков, рекламу торговцев, общественную мораль, повседневные привычки, неразорительные удовольствия и общедоступное спасение, которое сулят поликлиники, аптеки и стадионы. Но смерть — уже не мостик, а гигантская, зияющая и всеохватная пасть — караулит за каждым углом.

Век борьбы за здоровье, век гигиены, противозачаточных средств, болеутоляющих таблеток и синтетической пищи — это и век концлагерей, полицейского государства, угрозы атомного уничтожения и кровожадных книжонок в любом киоске. О смерти — «своей смерти»{228}, как мечтал Рильке — не думает никто, поскольку никто не живет собственной жизнью. Всеобщая бойня — детище обобществленной жизни.

Смерть потеряла смысл и для моих соотечественников. Она уже не путь и не подступ к другой жизни, более полной, чем здешняя. Но, не отсылая теперь к запредельности, смерть не ушла из наших будней. В Нью-Йорке, Париже или Лондоне слово «смерть» не услышишь: оно жжет губы. А у нас оно с языка не сходит — брань и ласка, самая ненаглядная игрушка и самая старая любовь, без которой и сон не в сон, и праздник не в

праздник. Конечно, нами тоже движет страх, но мы его по крайней мере не скрываем и от смерти не прячемся. Мы смотрим ей в лицо с нетерпением, превосходством или иронией: «Если мне умереть сегодня, значит, завтра останусь цел».

В нашем безразличии к смерти — безразличие к жизни. Для моего соотечественника ничего запредельного нет не только в смерти, но и в жизни. Из наших песен, пословиц, праздников и уличной мудрости с полной ясностью видно: смерть никого не пугает, поскольку «нас жизнь излечила от страха». Умереть — дело обычное, даже приятное, и чем быстрее, тем лучше. Равнодушие к смерти — обратная сторона нашего равнодушия к жизни. У нас легко убивают, не видя в жизни — ни в своей, ни в чужой — ничего мало-мальски ценного. И это понятно: жизнь и смерть неразрывны, и если первая теряет смысл, глубины лишается и вторая. Наша смерть — зеркало нашей жизни. И от обеих мы отгораживаемся, делая вид, что их не замечаем.

Безразличие к смерти и почитание ее друг другу не противоречат. Она живет в наших праздниках, играх, любви, разговорах с самим собой. Мысли о смерти и убийстве не покидают моих соотечественников никогда, нас буквально тянет к смерти. Может быть, это наваждение — от нашей замкнутости, от ярости, с какой мы вырываемся из заколдованного круга? Жизненные силы в нас задавлены, исковерканы негодными формами выражения, отсюда и смертоносный — злобный или самоубийственный — характер любого взрыва чувств. Выплескиваясь, мы доходим до предела остроты, на миг достигаем ускользающей из-под ног вершины жизни. И там, на высоте неистовства, вдруг чувствуем головокружение: смерть зовет нас.

Но смерть — это еще и спасение от жизни. Смерть обнажает всю ее зряшность и пустоту, сводя к тому, чем она всегда и была для нас, — груде голых костей и леденящей кровь ухмылке. В запертом и безвыходном мире, где смерть повсюду, единственное, что не обманет, — это сама смерть. Мы утверждаемся через отрицание. Черепа из сахара и цветной бумаги, расцвеченные фейерверочные скелеты, ярмарочные пьески всегда смеются над смертью, утверждая ничтожество и бессмысленность человеческого существования. Мы украшаем дома черепами, едим в День всех усопших булочки в форме костей, забавляемся куплетами и анекдотами о скалящейся надо всеми плешивой смерти, но эта панибратская похвальба не в силах заглушить вопроса, который задает себе каждый: что же такое смерть? Мы не нашли своего ответа. И всякий раз, спрашивая себя, пожимаем плечами: чтб мне смерть, если я и жизнь-то ни во что не ставлю?

Наглухо запершись от мира и ближних, раскрываются ли мои соотечественники навстречу смерти? Да, они ее улещивают, чествуют, носятся с ней, то и дело (и каждый раз навсегда!) бросаются ей в объятия, но никогда не предаются целиком. Мексиканцу все не по нутру, все ему чужое, тем более смерть — самое чужое на свете. Он не отдается смерти, ведь самоотдача требует жертвы. А жертва, в свою очередь, значит, что один отдает, а другой принимает. Иначе говоря, нужно открыться, встать лицом к лицу с реальностью, которая тебя превосходит. В мире без глубины, в замкнувшемся на себе мире смерть ничего не дарует и ничего не приемлет, она уничтожает себя, насыщаясь собою. Поэтому при всей ни одному другому народу не ведомой задушевности отношений со смертью у нас нет в них ни настоящего смысла, ни подлинной страсти. И если смерть у ацтеков и христиан плодоносна, то у нас она попросту стерилизована.

Иное дело — европейцы и североамериканцы. Здесь на страже человеческой жизни стоят законы, обычаи, общественная и индивидуальная мораль. Впрочем, сие нисколько не мешает росту и числа, и искусства исполнителей четкого, серийного уничтожения. Постоянные налеты профессиональных головорезов, обдумывающих и рассчитывающих свои злодеяния с недоступной мексиканцам точностью; удовольствие, с которым они распространяются о своем опыте, утехах и уловках; зачарованность, с какой поглощают эти исповеди пресса и публика, и, наконец, признанная всеми беспомощность сложившихся карательных систем, вновь и вновь сулящих сократить количество убийств в ближайшем будущем, — все это убеждает, что пресловутое уважение к человеческой жизни, которым столь кичится западная цивилизация в лучшем случае — полуправда, если не явная ложь.

Подлинно глубокий и всеобщий культ жизни есть вместе с тем и культ смерти. Их друг от друга не оторвать. Цивилизация, отрицающая смерть, рано или поздно придет к отрицанию жизни. И совершенство нынешних преступлений не просто следствие современного технического прогресса, но и результат обесценивания жизни, неизбежно таящегося за любой попыткой отвернуться от смерти. Могу добавить, что за современным техническим совершенством, с одной стороны, и всеобщей популярностью кровожадного чтива — с другой (так же, как за концлагерями и системами массового уничтожения), стоят все те же оптимистические и плоские представления о человеческом уделе. Именно поэтому бесполезно бегать от смерти в мыслях или на словах: она так или иначе найдет каждого, и в первую голову

тех, кто жил не думая (точнее, якобы не думая) о ней.

Убивая из мести, ради удовольствия или прихоти, мои соотечественники всегда убивают себе подобного. Современные же преступники как статисты: они не убивают, а ликвидируют. Ставят опыты на существах, уже потерявших для них человеческие качества. В концлагере человека прежде всего низводят до полного ничтожества; лишь превратив его в предмет, можно истребить миллионы. В конце концов, обычный нынешний городской преступник — если не касаться движущих им мотивов — делает в миниатюре лишь то, что какой-нибудь из нынешних вождей — в миллионократном увеличении. Он ведь тоже на свой лад ставит опыт: готовит яды, травит труп кислотами, сжигает одежду — короче говоря, низводит жертву до положения вещи. Древняя связь между убийцей и жертвой — единственное, что делает преступление все-таки поступком человека, и единственное, что позволяет его вообразить — здесь улетучивается. Перед нами, как в романах маркиза де Сада, лишь палачи и вещи, инструменты утехи и погибели. И то, что жертвы в реальности *не существует*, делает бесконечное одиночество убийцы невыносимым и безысходным. Для моих соотечественников убийство — это связь и в этом смысле даже освобождение, оно сродни празднику или исповеди. Отсюда драма убийства, его поэзия, его, рискну сказать, своеобразное величие. Убивая, мы — хоть на миг — касаемся запредельного.

***

В начальных стихах восьмой из своих «Дуинских элегий» Рильке говорит, что земная тварь — человек в его животной безгрешности — созерцает Открытое. Мы — другое дело: ни один из нас никогда не устремляется за пределы земного, к абсолюту. В страхе мы только отводим глаза, отворачиваемся от смерти. А не желая ее признать, навсегда замуровываем себя в жизни как самодостаточном целом. Рилькеанское Открытое — это мир, где противоположности преодолены, а свет и тьма слиты воедино. Подобное мировоззрение возвращает смерти ее настоящий, утерянный нынешней эпохой смысл: смерть и жизнь непримиримы и неразрывны. Они — половинки той сферы, которую мы, рабы времени и пространства, можем лишь смутно воображать. В мире до нашего рождения жизнь и смерть сливались, для нас они противостоят друг другу, а за последним порогом снова сольются, но уже не в животной, догреховной и досознательной слепоте, а в новообретенной безгрешности.

Человек в силах преодолеть пролегший между жизнью и смертью временной разрыв, присущий вовсе не бытию, но лишь сознанию, и увидеть их в высшем единстве. Постигнуть его можно, лишь отказавшись от себя; тварное существо должно отречься от пребывания во времени, от тоски по лимбу, по животному миру, должно распахнуться навстречу смерти, если хочет воссоединиться с жизнью, — только тогда оно станет «словно ангелы».

Иначе говоря, перед лицом смерти есть два пути. Один — вперед, где она видится новым рождением, другой — назад, тут она предстает как зачарованность небытием или тоска по лимбу. Ни один из мексиканских и шире — латиноамериканских поэтов (за исключением, может быть, Сесара Вальехо{229}) к первому пути даже не приблизился. Напротив, два мексиканских поэта, Хосе Горостиса и Хавьер Вильяуррутия{230}, воплотили в своем творчестве второй путь, но в двух противоположных смыслах. Для Горостисы жизнь есть «бесконечная смерть», затяжное падение в небытие, для Вильяуррутии она лишь «тоска по смерти».

Точный образ, вынесенный Вильяуррутией в название книги — «Тоска по смерти», куда выше простой словесной находки. Здесь для автора — последний смысл его творчества. Смерть, понятая как тоска, а не результат или конец жизни, как бы говорит: мы дети не жизни, а смерти. Исток и начало, материнское лоно для нас не утроба, а могила. Этот взгляд предельно далек и от любующегося собой парадокса, и от попросту повторенного, навязшего в зубах общего места: все мы прах и в прах возвратимся. Мне, напротив, кажется, что поэт ищет в смерти (истинном истоке) откровения, которого не находит в жизни, — откровения жизни подлинной. Может быть, со смертью

эти стрелки часовые,
обежавши циферблат,
все в одно соединят —

и откроется за смертью
жизнь, которой нет конца.

Вернуться к изначальной смерти — значит вернуться к жизни еще до рождения и прежде кончины — в лимб, материнское лоно.

Поэма Хосе Горостисы «Бесконечная смерть», вероятно, самый значительный для латиноамериканца документ воистину современного сознания — сознания, вглядывающегося в себя и замурованного в себе, в своей собственной ослепительной ясности. Просветленный и вместе с тем безутешный, поэт

пытается сорвать с реальности маску, чтобы увидеть ее настоящее лицо. Старый, как сама поэзия и любовь, диалог между миром и человеком предстает как связь между водой и вмещающим ее сосудом, мыслью и формой, в которую она воплощена и которую в конце концов разрушает. Замурованный среди видений — деревьев и мыслей, камней и чувств, дней, сумерек и ночей, которые здесь всего лишь метафоры, что-то вроде цветного фильма, — поэт понимает, что дыхание, живящее и лепящее материю, придавая ей форму, то же самое, что подтачивает, плющит и в конце концов низвергает ее. В этой драме без героев, поскольку все здесь лишь отсветы, маски самоубийцы, разговаривающего с собой на языке зеркал и отголосков, даже сам разум — всего лишь отсвет, образ, и притом чистейший образ, все той же зачарованной собою смерти. Все истаивает в собственной прозрачности, все тонет в блеске, все устремляется навстречу сияющей смерти; и сама жизнь здесь — лишь метафора, игрушка, с помощью которой смерть — снова смерть! — соблазняет сама себя. Эта поэма — глубокое развитие старинной темы Нарцисса, ни разу, впрочем, не упомянутого. И дело здесь не в том, что сознание — разом и глаз, и зеркало, как у Валери — созерцает себя в прозрачных и безжизненных водах; нет, здесь прикинувшееся формой и жизнью, вдохом и грудью, притворяющееся уничтожением и прахом небытие в конце концов приходит к собственной наготе и, опустошенное дотла, склоняется над собою, — зачарованная собой, падающая в себя неутолимая и бесконечная смерть.

***

И если в празднике, во хмелю или душеизлияниях мы рано или поздно все-таки раскрываемся, то с таким ожесточением, что разрываем и попросту уничтожаем себя. Перед лицом смерти, как и перед лицом жизни, мы пожимаем плечами, отвечая ей молчанием или презрительным смешком. Праздник и убийство — в невменяемом состоянии и безо всякого мотива — доказывают, что наше хваленое равновесие всего лишь маска и ее в любую минуту может смести внезапным душевным взрывом.

Всякий из нас словно чувствует в себе и в своей стране какую-то гигантскую — живую, прирожденную и неуничтожимую — червоточину. И все наши жесты — лишь попытка спрятать эту рану, вечно кровоточащую и вновь готовую открыться и обжечь болью под лучом чужого взгляда.

Это рана отторжения. Пытаясь понять, как и когда это

отторжение произошло, я убеждаюсь, что наше чувство одиночества порождено разрывом — с собой, с окружающим, с прошлым и настоящим. Доходя до предела — в разрыве с отцами, материнским лоном или землей предков, в гибели богов или пронзительной боли самосознания, — одиночество осознается как осиротелость. И оба эти чувства отождествляются с грехом. Но если вспомнить об искуплении и очищении, в каре и стыде за свою отторженность можно увидеть необходимую жертву, залог и обет будущего причастия, сулящего конец изгнанию. Вина может быть смыта, рана зарубцуется, изгнание завершится причащением. Тогда одиночество есть своего рода очистительный обряд. Одинокий или отторженный преодолевает свою заброшенность, переживая ее как испытание и обет грядущего причастия.

Но мой соотечественник — подытожим сказанное — так и не преодолевает заброшенности. Он заперт в ней. И все мы остаемся в своем одиночестве, как раненый Филоктет{231} на Лемносе, не надеясь, а страшась вернуться в мир. Для нас невыносимо присутствие ближних. Замкнутые в себе, разорванные и отчужденные, мы попусту истощаем выпавшее нам одиночество, не находя искупления вовне и творческой силы внутри. Мечемся между самоотдачей и неприступностью, воплем и немотой, шумным празднеством и погребальным бдением, но никогда и ничему не отдаемся целиком Наше бесстрастие прикрывает жизнь маской смерти, а разрывающий маску крик возносится к небу, чтобы разлететься, распасться и рухнуть крахом и безмолвием. Мы заперты от мира и на пути жизни, и на пути смерти.

# Завоевание и Колониальная эпоха [72]

Даже бегло соприкоснувшись с народом Мексики, видишь, что под внешними формами Запада здесь еще дышат древние верования и обычаи. Это неуничтожимое наследие — знак жизненной силы докортесовых культур. После новейших открытий археологов и историков ни у кого уже язык не повернется назвать эти общества племенами варваров и дикарей. Зачаровывают они нас или пугают, пора согласиться, что прибывшие в Мексику испанцы столкнулись с цивилизациями сложными, изощренными.

Месоамерика — зародыш позднейшей Новой Испании — занимала центр и юг нынешней Мексики, а также часть Центральной Америки. На севере по диким пустошам и равнинам блуждали номады — «чичимеки», как без различия народностей звали чужаков обитатели Центрального плоскогорья. Впрочем, четких границ между теми и другими, как и в Римской империи, не было. Огрубляя, можно свести последние века Месоамерики к веренице стычек между накатывающими сверху северными охотниками, обычно из племени наua, и оседлым населением. Позже всех в долине Мехико обосновались ацтеки. Многолетние труды по перемалыванию предшественников, истощение внутренних ресурсов прежних местных культур подготовили почву для поразительного исторического начинания: заложили основу того, что Арнольд Тойнби{232} называет универсальной империей, воздвигнутой на развалинах древних обществ. По мысли английского историка, испанцам оставалось лишь довершить начатое, с помощью политического объединения предотвратив распад, угрожавший Месоамерике.

Представим себе наши края перед самым прибытием Кортеса{233}. Первое, что бросается в глаза, особенно на фоне общего, это многообразие городов и жизненных укладов. Различия между семействами индейских племен и раздиравшее их соперничество убеждают: Месоамерика развивалась как союз разных и независимых народов, племен и культур, живших — как в Средиземноморье и других ареалах — собственными традициями. Она была целым историческим миром.

С другой стороны, общность культуры в нескольких независимых друг от друга центрах свидетельствует, что исходная исключительность каждого из них сравнительно недавно сменилась известным единообразием религиозных и

политических форм. На самом деле, культуры-прародительницы и в центре, и на юге уже за несколько столетий до того пришли к закату. Их наследники перемешивали и воссоздавали пестрый мир местных особенностей. Синтез увенчался созданием образца, с незначительными отклонениями единого для всех.

Справедливо не доверяя историческим аналогиям, в которых ровно столько же блеска, сколько легкомыслия, все-таки невозможно удержаться и не сопоставить Месоамерику накануне XVI века с эллинистическим миром эпохи, когда Рим начинал свое восхождение к мировому господству. Наличие крупных самостоятельных государств, как и существование множества независимых городов, особенно на островах и в континентальной Греции, не умаляет, а, напротив, подчеркивает культурное единство этой вселенной. Селевкидское, птолемейское, македонское, как и другие мелкие и недолговечные государства, разделяли не особенности и различия их обществ, а роковые раздоры друг с другом. Точно то же можно сказать о Месоамерике. И там, и здесь различные культурные традиции и наследия смешивались и стирались. Но на этом едином фоне бросались в глаза бесконечные расколы и распри.

Эллинистический мир оставался единым благодаря верховенству греческой культуры, впитывавшей достояние Востока. Что сплачивало индейские общества, сказать трудно. По одной из гипотез, роль греческой культуры в античности у нас в Месоамерике играла культура, расцветшая в Туле{234} и Теотиуакане, не сохранившая собственного имени и неточно называемая «тольтекской». Воздействие культур Мексиканского нагорья на южные области, особенно в зоне так называемой Второй империи майя, кажется, подтверждает эту гипотезу. Характерно, что майянское влияние в Теотиуакане неощутимо. А вот Чичен-Ица{235} — город явно «тольтекский». Все наводит на мысль, что в определенный период культурные формы центральной Мексики распространились и победили на юге.

В целом Месоамерику рисовали единой исторической зоной с устойчивым набором признаков, общим для всех входящих в нее культур. К ним относили возделывание маиса, ритуальный календарь, игру в пелоту, человеческие жертвоприношения, сходные солнечные и растительные мифы и т. п. Всем этим признакам, так или иначе усвоенным пришельцами с севера, приписывалось южное происхождение. Тем самым месоамериканскую культуру представляли результатом творчества южан, подхваченным, развитым и упорядоченным бродячими племенами севера. Своеобразие каждой из местных культур в схему не укладывалось. Но при всей близости

религиозных, политических и мифологических представлений у индоевропейских народов никто ведь не отрицает своеобразия каждого из них! Как бы там ни было, независимо от особенностей любой отдельной культуры ясно, что всем им, упадочным и ослабевшим, предстояло раствориться в ацтекской империи, наследнице цивилизаций нагорья.

В основе каждого из этих обществ лежала религия. Государство самих ацтеков было теократическим и военным. Таким образом, религиозное сближение предшествовало, дополняло или на свой лад перекликалось с политическим слиянием. Под разными именами, на разных языках, но в рамках похожих по форме и смыслу церемоний и обрядов докортесовы города поклонялись все менее отличимым друг от друга богам. Аграрные божества — боги земли, растительности и плодородия вроде Тлалока — и северные боги неба, войны и охоты — Тескатлипока, Уицилопочтли, Мишкоатль — смешивались в едином культе. Ацтекской религии накануне конкисты нередко вменяют в вину бесконечные богословские умствования, обосновывающие, упорядочивающие и сочетающие разные верования, свои и чужие. Синтез этот возникал не в ходе народных религиозных движений наподобие захлестнувших античный мир низовых верований, давших начало христианству. Он оставался уделом замкнутой касты, восседающей на самом верху общественной пирамиды. Религиозное упорядочение, переработки и реформы силами единого жреческого сословия вели к тому, что в области верований, как и в жизни доколониальных городов, одно наслаивалось на другое. Ацтекскую пирамиду воздвигали нередко на месте более древних построек. Но точно так же слияние религий будоражило только поверхность сознания, оставляя прежние верования нетронутыми. А это уже предвосхищало католицизм, который тоже надстроился над первородным и по-прежнему живым источником веры. Почва для испанского господства была, можно сказать, готова.

Без этого завоевание Мексики попросту не понять. Приход испанцев означал для покоренных народов освобождение от ацтекского гнета. Города-государства либо вставали на сторону захватчиков, либо с безразличием (если не с восторгом) смотрели, как гибнут их соперники и прежде всего — самый могущественный, Теночтитлан. И все же ни политический талант Кортеса, ни техническое превосходство (в решающие минуты, скажем, в бою при Отумбе{236}, как раз отсутствовавшее), ни предательство соратников и союзников не подкосили бы ацтекскую империю, не коренись в ней собственный недуг — внутреннее сомнение, подтачивавшее силы и заставлявшее

отступать. Когда Моктесума[237] открыл испанцам ворота Теночтитлана[238] и встретил Кортеса подарками, ацтеки проиграли. Последнее сражение было уже самоубийством. Так его и понимали все тексты, оставшиеся свидетельством об этом великом и сумрачном событии.

Почему Моктесума сложил оружие? Почему оказался до того зачарован испанцами, что почувствовал перед ними своего рода священное головокружение — головокружительное озарение самоубийцы перед пропастью? Его покинули боги. Главное предательство, с которого началась история Мексики, совершили не жители Тласкалы, не Моктесума с приближенными — его совершили боги. Ни один народ в мире не переживал такого отчаяния, как ацтеки: предвестья, пророчества, приметы — все говорило им о скорой гибели. Мы ничего не поймем в этих приметах и пророчествах, если упустим из виду циклические представления индейцев о времени. Для ацтеков, и не для них одних, время было не пустой и отвлеченной мерой, но живой и ощутимой силой, сущностью, родником, который иссякает и глохнет. Отсюда — необходимость в обрядах и жертвах, возрождающих мощь года или века. Но время не только живет, рождается, крепнет, гибнет и воскресает; время, точнее, времена идут по кругу, повторяются. Одно подходит к концу, настает другое. В прибытии испанцев Моктесума — по крайней мере, вначале — увидел не просто «внешнюю» угрозу, а внутреннее завершение одной космической эпохи и начало новой. Боги умирают, потому что кончился их век. На смену идет другое время, а с ним — новые боги, новая эра.

Эта измена богов поражает еще сильней, если вспомнить, до чего юным и мощным было в ту пору новорожденное ацтекское государство. Древние империи — Рим, Византия — чувствовали тягу к смерти, подходя к концу. Последний удар чужака здесь принимали как должное. Есть особый сорт имперской усталости: раздавленному властью бремя рабства кажется даже облегчением. Ацтеков же смертный холод застиг совсем юными, они еще только шагнули навстречу зрелости. В завоевании Мексики как историческом событии скрестилось много разных обстоятельств, но об одном и, по-моему, самом важном — о самоубийстве ацтекского народа — чаще всего забывают. Вспомним, что зачарованность смертью — черта не взрослых и даже не стариков, а молодых. Время ритуальных самоубийств — полдень и полночь. В полдень все на какую-то долю секунды замирает и цепенеет, жизнь вместе с солнцем колеблется, стоит ли продолжать. И в этот цепенящий, полуобморочный миг на самой середине дороги ацтеки поднимают глаза: небо дышит враждой. И тогда их тянет к

смерти.

> Je pense, sur le bord doré de l'univers,
> A ce goút de périr qui prend la Pytonisse
> En qui mugit l'espoir que le monde finisse.[73]{239}

Часть ацтеков дрогнула и сдалась на милость победителей. Другая, не видящая выхода и преданная всеми, предпочла смерть. Испанцы одним своим появлением раскололи ацтекское общество надвое, но и его богов, и всю религиозную систему, и сами правящие касты уже разделила к тому времени трещина изнутри.

Как все завоеванные народы Америки, ацтеки исповедовали солнечную религию. На солнце, бога-жизнеподателя, пернатого бога, который рассекает тьму и воцаряется в небе, как победившее войско на поле боя, ацтеки переносили все свои воинственные порывы и ратные подвиги. Боги — это не просто олицетворенная природа. Они — воплощение страстей и устремлений общества, обожествляющего в них себя. По словам Жака Сустеля{240} («Представления о мире в древней Мексике», 1940), Уицилопочтли, завоеватель юга, — это «племенной бог войны и жертвы… он начинает свой путь с убийства. Кецалькоатль-Нанауацин — солнечный бог жрецов, видящих в добровольной жертве высшее воплощение своих взглядов на мир и на жизнь. Поэтому Кецалькоатль, царь и жрец, почитатель обрядов и предвестий, не вступает в бой и гибнет, чтобы возродиться. Напротив, Уицилопочтли — это солнечный герой воинов, он бросается в бой, крушит и побеждает, invictus sol,[74] рассекающий врага огненным клинком своего шиукоатля. Каждый из двух этих богов — воплощенный идеал того или иного слоя правителей».

С двуполярностью ацтекской религии (а она отражает раскол правящей военно-жреческой верхушки и всей социальной системы) связаны и противоречивые устремления каждого из членов общества, любой группы. Во всех борются тяга к смерти и тяга к жизни. Этими подспудными токами питаются любые действия слоев, каст, отдельных людей. В критические моменты они выплескиваются наружу. У ацтеков победила тяга к смерти, они потеряли веру в судьбу. Куаутемок{241} бросается в бой навстречу гибели. В глубинном и мужественном принятии краха — весь трагизм его битвы. Эта драма сознания, обреченного видеть, как все вокруг, начиная с творцов народного величия, его божеств, рушится, своего рода вещий знак, тяготеющий над нашей историей. Куаутемок и его народ погибают в одиночестве, брошенные друзьями, союзниками, соратниками и богами.

Погибают сиротами.

За крахом ацтекского общества последовала гибель всего индейского мира. Входившие в него народы пали жертвой того же ужаса — зачарованной готовности к смерти. Скупые свидетельства катастрофы, повергшей бесчисленных людей в бесконечную печаль, поразительны и немногословны. Среди них — майянский рассказ Чилам-Балама{242} из Чумаеля: «В одиннадцатый день месяца Ахан Катун приплыли светлобородые иноземцы, дети солнца, белолицые мужи. Сколько горя принесли они с собой! Рухнет палица белых, падет с неба, настигнет повсюду… Скорбны будут слова Хунаб-Ку, верховного бога, когда по всей земле раздадутся слова Властителя небес…» И дальше: «Придет время казней, из руки белого грянет молния… падут на собратьев тяготы битв, падет на них дань, когда явятся люди Христа и установят Семь Таинств и возложат ярмо на народ, и нищета воцарится на всей земле».

***

Судя по свидетельствам испанцев, завоевание — тоже непростой процесс. Он насквозь противоречив. Так же как в борьбе с маврами, перед нами и личное дело каждого, и подвиг народа. И Кортес, и Сид{243} сражаются без приказа, вопреки воле прямого господина, но во имя и для блага короля. Они — вассалы, бунтовщики и крестоносцы. В их душе, в сознании их людей схлестываются две силы: интересы монархии и свои собственные, вера и выгода. Любой из тогдашних завоевателей, миссионеров, администраторов — поле этой битвы. Конечно, каждый по отдельности представляет ту или иную высшую власть — феодалов, Церковь, абсолютную монархию, которые спорят о путях общественного развития. Но в каждом борются и силы совсем иного рода. Они отсекают Испанию от остальной Европы, делая ее чем-то в буквальном смысле слова из ряда вон выходящим.

Испания — оплот веры, а ее солдаты — Христово воинство. Это не мешает императору и его преемникам вести ожесточенные распри с папством, конец которым не смог положить даже Тридентский собор{244}. Испания все еще принадлежит средневековью. И учреждения колониальной эпохи, и создающие их люди — сплошь и рядом порождение средних веков. В то же время открытие и завоевание Америки — плоть от плоти ренессансной эпохи. Это и есть вклад Испании в Ренессанс, хотя почему-то считается, будто ее заокеанские подвиги — плоды

науки, техники и даже снов и утопий Возрождения — никакого касательства к нему не имеют.

С другой стороны, конкистадоры — уже не сколок со средневековых ратоборцев, бьющихся против мавров и неверных. Они — искатели приключений, люди, идущие непроторенными путями и вторгающиеся в неведомое, а это опять-таки возрожденческая черта. Средневековый рыцарь живет в замкнутом мирке. Крупнейшее из его начинаний — крестовые походы — по историческому смыслу не сопоставимо с завоеванием Америки. Первое — выкуп утраченного, второе — открытие и основание небывалого. К тому же иных завоевателей — Кортеса, Хименеса де Кесаду{245} — невозможно даже представить себе в средние века. Их литературные пристрастия, политическая трезвость, сознание взятого на себя дела — весь, как сказал бы Ортега-и-Гассет, «стиль жизни» не имеет решительно ничего общего со средневековым обиходом.

Испания порвала с Западом и отказалась от будущего с началом Контрреформации. Но прежде она впитала и усвоила едва ли не все художественные открытия Ренессанса — его поэзию, живопись, роман, архитектуру. Эти-то новые образцы, не говоря о философии и политике, в синтезе с традициями и учреждениями средневековья и были перенесены к нам на континент. Замечу, что живое ядро испанского наследия в Америке составили как раз те черты открытости, которые Испания усвоила в самый открытый период своей истории. Неприятие всяческой узколобости, заскорузлости, национального бахвальства — в духе средневекового присловья «костью и кожей истый испанец» — вот что столетиями отличало латиноамериканскую культуру, всегда открытую вовне и стремящуюся ко всеобщему. Ни Хуана Руиса де Аларкона{246}, ни сестру Хуану{247}, ни Дарио{248}, ни Бельо{249} к узколобым и заскорузлым не причислишь. Мы унаследовали от испанцев ту традицию, на которую сами они стали поглядывать косо, а то и свысока, — традицию еретичества, открытого навстречу Италии, навстречу Франции. Наша культура как часть испанской — результат свободного выбора считанных умов. По мысли Хорхе Куэсты{250}, этим она, воплощение свободы, противостоит бездейственной косности большинства. Это форма, парящая над реальностью, а то и отрывающаяся от нее. Отсюда ее величие, но временами — и ее пустота, бесплодие. Взлет нашей лирики, диалога между поэтом и миром при известной слабости эпоса и драмы связаны, думаю, именно с этой отчужденностью, оторванностью наших традиций от реальной жизни.

При всей пестроте начал и устремлений в ходе завоевания

Америки его историческое единство бросается в глаза. Различия здесь выражают природу испанского государства, его искусственный, в самом прямом смысле слова, политический характер. Испанская монархия — плод насилия, насилия, с помощью которого католические короли и их преемники истребляли малейшие следы своеобразия подвластных им племен и народов. Единство Испании стало и долгое время оставалось порождением политической воли государства, навязанной всем составляющим империю частям. (Испанский католицизм всегда был орудием этой воли, отсюда, думаю, его воинствующий, категоричный, инквизиторский тон.) Быстрота, с которой испанское государство усваивает и обращает в свою пользу любой захват, свидетельствует, что и в Европе, и за океаном действует одна и та же последовательно и неуклонно проводимая воля. Испанские территории быстро вырываются на уровень сложности и высоты, недоступный для вяло развивающихся колоний других стран. Конечно, у нас они надстраивались над прочным фундаментом зрелых обществ, это облегчало задачу. И все же стремление испанцев творить мир по собственному образу и подобию очевидно. Уже в 1604 году, меньше чем через сто лет после падения Теночтитлана, Вальбуэна{251} выпускает в свет свою поэму «Величие Мексики».

Смотреть ли на завоевание глазами индейцев или испанцев, оно — воплощенная воля к единству. При всех противоречиях завоеватели стремились к одному — сплавить культурное и политическое многообразие докортесовых цивилизаций в единое целое. Множеству народов, наречий, сил и укладов прежнего мира испанцы противопоставили один язык, одну веру, одного Творца. Если Мексика и впрямь родилась в XVI веке, то это плод двойного насилия — имперского и унификаторского, насилия со стороны ацтеков и со стороны испанцев.

Империя, воздвигнутая Кортесом на обломках древних индейских культур, стала придатком, спутником испанского солнца. Индейцев могла постигнуть судьба многих народов, переживших унижение своей культуры и вместе с тем отрезанных от нового, самовластно навязанного строя. Однако государство, основанное испанцами, было другим, открытым. Об этом, как и о возможности для побежденных участвовать в главном — в религиозной жизни нового общества, стоит сказать подробнее. История Мексики — и каждого из мексиканцев — начинается здесь. Давайте поэтому как можно пристальней вглядимся в миропорядок колониальной эпохи. Если удастся очертить хотя бы самые общие контуры тогдашних верований — будь то обиход большинства или достояние нескольких светлых умов, — это

приблизит нас к сути отечественной культуры и истокам многих позднейших конфликтов.

***

Скорость, с какой испанское государство, не обращая внимания на амбиции землевладельцев, козни судейских и соперничество всех со всеми, создает из новых колоний подобие метрополии, озадачивает не меньше, чем прочность возводимого им социального устройства. Колониальное общество созидается на века. Иначе говоря, правовые, экономические и религиозные начала этого общества составляют единое целое и обеспечивают живую, гармоничную связь любой части с этим целым. Перед нами самодостаточный мир, закрытый от внешних воздействий, но открытый запредельному.

Над претензиями колониального общества на область запредельного легко смеяться. Еще легче видеть в них пустую формальность — прикрытие собственных злоупотреблений, оправдание перед собою или перед жертвами. Спору нет, это тоже было. Но правда и то, что тяга к запредельному была не просто прибавкой, но живой верой, корневой системой, неизбежно и беспрерывно питавшей любые ответвления культурной и хозяйственной жизни. Католичество легло в основу колониального общества, оно служило источником жизни, дававшим энергию поступкам и страстям, доблестям и даже прегрешениям слуг и господ, чиновников и священников, торговцев и военных. Без религии колониальный порядок и вправду ограничился бы простой надстройкой новых исторических форм над развалинами прежних, так и не став единым живым организмом. Ключ крещения распахнул врата общества перед каждым, возвысив социальный строй до всеобъемлющего миропорядка, открытого любому. Говоря о Католической церкви, я имею в виду не только апостольскую деятельность миссионеров, но все целое — с его святыми, нечистыми на руку прелатами, педантами-духовниками, пылкими законниками, благотворительностью и накопительством.

Испанцы, спорить тут не приходится, не истребляли индейцев, поскольку нуждались в людской силе для работы в огромных поместьях и на рудниках. Индейцы были капиталом, который не стоило растрачивать. Подозревать здесь другие, более человечные мотивы трудно: любой знает, как обращались помещики с коренным населением. И все же, не будь Церкви, судьба индейцев сложилась бы куда хуже. Дело не только в

неустанной борьбе за то, чтобы смягчить условия их жизни, сделать ее более справедливой и христианской. Не менее важной была возможность для новоприобщенных почувствовать себя после крещения частью общего миропорядка, членом Церкви. Благодаря католической вере осиротевшие индейцы, порвавшие все связи с прежней культурой и оставшиеся один на один с мертвыми богами и мертвыми городами, вновь обретали свое место на земле. У индейцев Северной Америки, в Новой Англии, подобное чувство принадлежности к живому строю даже на самом низу общественной пирамиды было безжалостно отнято протестантами. Нередко забывают, что приобщиться к католичеству значило найти свое место во вселенной. После измены богов и гибели вождей индейцы остались в таком безысходном одиночестве, которое нашим современникам и не снилось. Католицизм заново связал их с миром и надмирным: вернул смысл земному существованию, утолил их надежды, оправдал их жизнь и смерть.

Надо ли добавлять, что религия индейцев, да и всех мексиканцев, стала смесью новых и старых верований? Иначе и быть не могло, ведь католицизм им навязали сверху. Кстати, эта первостатейная по всем другим последствиям причина исключала для новообращенных прямую выгоду. Важней было другое: восстановленные социальные, человеческие, религиозные связи с окружающим миром, с областью священного. Жизнь каждого вписывалась теперь в более широкие рамки. И вовсе не из простой набожности или подобострастия индейцы звали миссионеров «отцами», а Богородицу Гвадалупскую — «матерью».

Иное дело — англосаксонские колонии. Чего в Новой Испании, при всех тамошних ужасах, не делали, так это не лишали даже самого последнего из людей его места в мире. Здесь были классы, касты, рабы, но не было парий, существ безо всякого социального положения, без юридических, моральных и религиозных прав — решающее отличие, добавлю, и от современных тоталитарных обществ.

Да, Новая Испания — а она, что там ни говори, оставалась государством-сателлитом — не создала собственного искусства, философии, мифологии, жизненного уклада. (Все по-настоящему оригинальное в Америке — включая, понятно, Северную — относится к доколумбовой эпохе.) Да, технический уровень колоний и привозные формы тамошней более сложной и богатой культуры еще не составляют эпоху. Но созданный именно в колониальный период всеобъемлющий миропорядок — бесспорное достижение этого общества, далеко выходящее за его границы. Замечательная поэзия, барочное искусство, Законы

Индий[252], творчество хронистов, историков и книгочеев, наконец, архитектура Новой Испании, в которой все, вплоть до немыслимых плодов и грешных видений, сплетается в едином, незыблемом и всеохватном строе, — это овеществленное равновесие, достигнутое обществом, где любой человек и любой народ нашли свое место, оправдание и смысл. В основе этого общества, в строе его храмов и стихов — один и тот же христианский образ мира.

Я не собираюсь оправдывать колониальное общество. Строго говоря, ни одно общество, в котором допускается гнет, оправдано быть не может. Я всего лишь пытаюсь понять его живую, а значит, противоречивую целостность. Именно поэтому я отказываюсь видеть в жертвоприношениях ацтеков обособленный факт жестокости вне какой бы то ни было связи со всем остальным жизненным укладом: вырванные из груди сердца и циклопические пирамиды, изваяния и ритуальный каннибализм, поэзия и «война цветов»[253], теократия и величественные мифы — все они слиты в нерасторжимом целом. Не принимать его столь же нелепо, как не принимать готику или провансальскую лирику из-за средневекового крепостничества, а Эсхила — из-за афинских рабов. В истории есть жуткая реальность кошмара, но величие человека — в красоте и точности созданного им из этой кошмарной яви. Скажу иначе: в претворении кошмара в образ, в хотя бы минутном освобождении создателя от изувеченной яви.

***

Испания веками перерабатывала и усваивала несколько основополагающих идей. Жизнь творческого духа здесь не прерывалась, но ограничивалась искусством, да и то в заданных рамках. Критика — высшая форма творчества того времени в других странах — в нашем замурованном и самодостаточном мире фактически отсутствовала. Да, была сатира, была богословская полемика, здание, давшее приют стольким народам, постоянно ширилось, совершенствовалось, укреплялось. Но правящие в обществе начала оставались незыблемыми и неприкосновенными. Испания не выдумывала, не открывала — она лишь рассеивала, отстаивала, возрождала. Не хотела меняться, предпочитая длиться. Это можно отнести и к ее заокеанским владениям. Одолев бури и грозы первого периода, колонии время от времени переживали кризисы — вроде тех, что встречались на пути Сигуэнсы-и-Гонгоры[254] или сестры Хуаны. Но ни один не затрагивал корней царившего строя, не ставил под

вопрос его основополагающих начал.

Колониальный мир был двойником общества, которое в Европе давно достигло зрелости и устойчивости. Поиски себя оставались в прошлом. Новая Испания тоже ничего не искала и ничего не выдумывала — она усваивала и применяла. Любой творческий шаг — включая самосозидание — копировал метрополию. И то, что завозные формы в новоиспанских условиях мало-помалу менялись, нисколько не подрывает колониального консерватизма. Первобытные общества, замечал Ортега-и-Гассет, как правило, реалисты. Они избегают резких рывков, предпочитая меняться исподволь, под нажимом реальности. «Величие Мексики» — это солнце, застывшее в зените, безвременный полдень, за которым не новый взлет, а неминуемый крах.

Религиозная мысль заглохла много веков назад. Учение утвердилось, оставалось его поддерживать. Церковь в Европе застыла, обороняя достигнутое. На самом деле схоластика была защищена крайне плохо, вроде неповоротливых испанских судов рядом с ходкими голландцами или англичанами. Закат католицизма в Европе совпал с его расцветом в Америке: утратив творческий дух, он перебрался за океан. Философия его устоялась, вера закаменела, места для собственной мысли новоприобщенных не предусматривалось. Их попросту принимали в лоно Церкви. Пыл и глубина религиозных переживаний в Мексике до странности несопоставимы с их скудными плодами. У нас нет большой религиозной поэзии, как нет своей философии, нет ни единого мистика или религиозного реформатора.

Этот вполне привычный для нас парадокс многое объясняет в отечественной истории, в нем коренится большинство наших душевных разладов. Католицизм дал прибежище потомкам тех, кто видел, как перебили их вождей, уничтожили храмы и рукописи, сровняли с землей высшие достижения культуры, но именно из-за упадка религиозной веры в Европе отнял у них малейшую возможность выразить себя. Участие верующих свелось к самым простым и пассивным действиям. Достичь целостного понимания новой веры могли единицы. Незыблемые принципы вместе с замшелыми орудиями схоластики исключали самомалейшее творчество. К тому же большинство верующих происходили из низших слоев прежнего общества, бедных культурными традициями (хранителей магического и религиозного знания, воинов и жрецов либо истребили, либо вынудили отречься). Так или иначе, религиозному творчеству верующих мешало именно то, что подталкивало к вере. Отсюда некоторая творческая скудость колониального католицизма,

особенно если вспомнить плодоносность христианства среди варваров и римлян, приобщенных к новой религии в эпоху, когда вера оставалась единственной живой силой древнего мира. Отсюда же, в конце концов, наш бунт против всего устоявшегося, наше двойственное отношение к католичеству. Религия и Традиция предстали нам в виде мертвых, безжизненных форм, уродующих или заглушающих нашу своеобычность.

Ничего удивительного, если докортесово наследие оказывается в этих условиях таким долговечным. Мексиканец — существо благочестивое, его переживания запредельного непритворны. Но какому богу он молится: древним божествам земли или Христу? Вот простой ответ на этот вопрос — индейское заклинание, подлинная молитва, хотя и не без следов магии.

> Силы земные, силы небесные, Господи Боже, Сын Божий, силы земные и небесные, слава Божия! Не оставьте меня, снизойдите ко мне: вот мой труд, мои плоды, муки мои. Величайший из людей, великий Боже, Бог Отец, великий дух, величайший из рожденных женщиной, помоги мне. Приношу тебе мой дар, в твоих руках — плод моего чулеля{255}. Ради этих курений, ради этих свечей, дух луны, Богородица небесная и земная, Святая Роза, ради первенца твоего, ради славы твоей, снизойди к своему сыну! Духи оставили его, чулель оставил его.

Чаще всего католичество ложилось поверх прежних космогонических верований. Вот воплощенный индеец из книги Рикардо Посаса{256}, Хуан Перес Холоте, по гражданскому кодексу — наш современник, а по вере — далекий пращур, рассказывает об изображении Христа в церкви его деревеньки и объясняет, что оно значит для него и его народа.

> «Там в гробу — Святой Мануэль, его еще зовут Святой Спаситель или Святой Матфей, он заступник людей и всего живого. Его просят за тех, кто в доме, в дороге, на всей земле. Тот, другой, на кресте — тоже Святой Мануэль: он показывает, как умирают на кресте, чтобы наставить нас… Пока Святой Мануэль не родился на свет, земля была холодная, как луна. На земле жили злые духи, они пожирали людей. Солнце начало пригревать, когда родился младенец Господь, сын Богородицы, Святой наш Спаситель».

Из этого рассказа — примера крайнего, а потому

показательного — видно, как под налетом новой религии лежат нетронутые пласты древних мифов. Солнце божье око — до Рождества Христова было холодным. Свет — от Бога. Индеец благодарит Господа за этот мир, иначе его бы не было. Разве это не преображенный вариант прекрасного древнего мифа о творении? В Теотиуакане боги тоже сходятся на том, что свет — источник жизни. Лишь добровольная смерть Кецалькоатля страгивает солнце с места и отвращает от мира священный пожар. В докортесовых мифах отчетливо видна разница между христианским и индейским образами мира. Христос спасает мир, искупая людей и смывая скверну первородного греха своей смертью. Кецалькоатль — не искупитель, а воссоздатель. Для индейцев понятие греха неразрывно с образами здоровья и болезни человека, общества, всего мира. Для христиан же речь идет о спасении каждой отдельной души — души, не сливающейся ни с племенем, ни с телом. Христианство отвергает мир, а для индейца спасение его самого неотделимо от спасения его народа и всего мира.

Эту сыновнюю связь со Священным, с неистощимой силой, дарующей народу долговечность, а душевной жизни обездоленных — глубину, не нарушило ничто. Но ничто — ни мексиканизация католичества, ни культ Богородицы Гвадалупской — и не сделало ее ни более активной, ни более плодотворной. Поэтому лучшие умы без колебаний покидали церковные стены и выходили под открытое небо. Только там в одиночестве и прямой духовной схватке могли они вдохнуть хоть глоток того «свежего воздуха веры»{257}, о котором писал Хорхе Куэста.

***

Эпоха Карлоса Второго{258} — одна из самых жалких и пустых в испанской истории. Все духовные запасы уже истощены в горячечных метаниях жизни и искусства, разрывающихся между крайностями и полюсами. Закат испанской культуры на родине совпадает с ее полднем за океаном. Искусство барокко — в зените. Лучшие не просто пишут стихи — они углубляются в астрономию, физику, древности Америки. Разбуженные умы среди беспробудно спящего общества, они выглядят вестниками других эпох и других тревог, вместе с тем доводя эстетические устремления своего времени до последней грани. На всем — след конфликта между религиозными взглядами и требованиями интеллектуального поиска, строгости мысли. Иные решаются на

головокружительный синтез. Скажем, сестра Хуана берется за «Первое сновидение», пытаясь примирить науку и поэзию, эстетику барокко и доктрину иллюминатов.

Не надо путать драму этого поколения у нас с той, что раздирала тогдашних европейцев и выплеснулась наружу в XVIII веке. В столкновение, завершившееся немотой, здесь пришли не вера и разум, а закостенелые, потерявшие свежесть и плодоносящую силу традиции, с одной стороны, и духовная жажда, искавшая и не находившая в них ответа, — с другой. Эдмундо О'Горман{259} называет этот конфликт «переходным состоянием, когда безмятежность уже утрачена и разум не может удовлетвориться утешениями религии». Но утешения веры потому и не удовлетворяют, что вера эта косная и сухая. Критический разум вступил у нас в права гораздо позже. О'Горман («Кризис и будущее исторической науки», 1947) описывает этот разрыв так: «Верить и в разум, и в Бога — значит жить, питаясь (или, если хотите, мучась) реальностью возможного — неповторимой, предельной и разноречивой реальностью двух равно вероятных невозможностей человеческого существования». Точнее не скажешь. Я бы только смягчил противостояние двух этих равно невероятных возможностей. Религиозные чувства людей той эпохи неподдельны, но бесспорна и их безжизненность, внутренняя истощенность. С другой стороны, не нужно преувеличивать рационализм Сигуэнсы или сестры Хуаны: глубину проблемы, раскалывающей их дух, они полностью так и не осознали. Скорее в столкновение здесь пришли сила ума, его тяга к познанию, к углублению в малоисследованные миры и непригодный для этих задач инструментарий тогдашней теологии и культуры. За их конфликтом стоял главный конфликт колониального общества — несомненный, но не способный пробиться сквозь окаменевшие формы. Колониальный порядок был насажден сверху, и его формы — социальные, экономические, правовые, религиозные — противостояли любым сдвигам. Общество, управляемое справедливостью Бога и самодержавием монарха, воздвигалось как исполинское и сложное устройство, обреченное на вечность и не подвластное никаким переменам. В эпоху сестры Хуаны лучшие умы начали, пускай туманно и робко, проявлять свою силу и любознательность. Это резко контрастировало с анемией сумрачной Испании Карлоса Второго, не зря прозванного Заколдованным. Сигуэнса-и-Гонгора увлекается древними индейскими цивилизациями, сестра Хуана и другие — философией Декарта, экспериментальной физикой, астрономией. Церковь посматривает на подобную любознательность крайне подозрительно. Со своей стороны,

земная власть делает все, чтобы отрезать колонии от политики, экономики, духовной жизни Европы, превратив их в отдельный, замкнутый мир. Беспорядки в городах и деревнях безжалостно подавляются. В этом замурованном мире сверстники сестры Хуаны осмеливаются сформулировать несколько вопросов — скорее намеков, чем реплик, предчувствий, чем мыслей, — на которые в их духовной традиции ответа нет. (Ответы найдены в других краях, на вольном воздухе Европы.) Не потому ли ни один из них, при всей отваге, не посягнул на критику основ колониального общества, равно как и не предложил никакой альтернативы? Как только наступает перелом, они стушевываются. Борьба на два фронта приходит к концу. Отречение — не путайте его с религиозным обращением! — завершается немотой. Они не жертвуют собой для Бога, а отрекаются от себя. Таков и весь замкнувшийся на себе колониальный мир. Выхода из него нет — только разрыв.

Сестра Хуана Асбахе — сама эта двойственность, хотя поверхностный взгляд ни в ее книгах, ни в жизни раскола не заметит. Все, чего ее век требовал от женщины, сестра Хуана ему отдала. В одно и то же время и без особых душевных тягот она и поэтесса, и монахиня-иеронимитка, подруга графини де Паредес{260} и популярный драматург. Ее любовные увлечения (если они и вправду были и перед нами не просто пылкие упражнения в риторике), страсть к беседе и музыке, литературные опыты и сексуальные склонности, о которых есть кое-какие упоминания, не перечеркивают, а как раз подразумевают образцовую кончину. Сестра Хуана выразила свое время, а время выразилось в ней. Но две ее вещи — «Ответ сестре Филотее» и «Первое сновидение» — бросают и на нее, и на ее эпоху неожиданный свет. Да, она действительно образец, но вовсе не в том смысле, как толковали благочестивые панегиристы.

«Первое сновидение» сравнивают с Гонгорой. Конечно, сестра Хуана подражает «Поэмам уединения». Но глубинные различия резче их внешнего сходства. Менендес-и-Пелайо{261} упрекал Гонгору в пустословии. Скажем иначе: «поверхностном блеске»; это, пожалуй, ближе к поэтическому самосознанию Гонгоры, который задался единственной целью: построить или, как выражался Бернардо Вальбуэна, воссоздать мир видимостей. Сюжет у Гонгоры не значит почти ничего, мысль — если она тут вообще есть — и того меньше. Главное — найти предлог для описаний и отступлений. Каждое из них разворачивается в вереницу образов, антитез и риторических фигур. В поэме Гонгоры движется не потерпевший кораблекрушение пловец, даже не его мысль, а воображение поэта. Как он сам говорит в

прологе, его стихи «идут путем блуждающего звука». И этот блуждающий звук, этот бродячий певец цепляется за первое подвернувшееся слово или оттенок, нежит и длит каждый миг, растягивает любой период до образа, а образ — до мироздания. Речь поэта не спешит, то и дело застревая в «зеленых скобках» дивных островков и без устали странствуя среди картин, теней, отсветов и находок, которые она обрамляет и завораживает. Поэзия, по словам Дамасо Алонсо, — это чистое наслаждение, рукотворное воссоздание идеальной природы. Конфликту между содержанием и формой тут попросту неоткуда взяться: весь мир Гонгоры — это форма, кристальная или дрожащая, прочная или зыбкая поверхность.

Сестра Хуана идет от гонгорских приемов, но поэма ее — философская. Она стремится проникнуть в глубину реальности, а не преобразить ее в поверхность, радующую глаз. Темные места у нее в поэме двух родов: одни относятся к синтаксису и мифологии, другие — к самому замыслу. По словам Альфонсо Рейеса, цель сестры Хуаны — «поэзия чисто интеллектуального переживания». Перед нами сновиденный мир вселенской ночи, где человек и космос спят и снятся друг другу, мироздание, которое видит сон за сном, включая сон о собственном пробуждении. Это ночь разума, а не осязаемая и одухотворенная ночь испанских мистиков. Здесь у сестры Хуаны предшественников в испанской поэзии нет; скорее ее поэма предсказывает, как замечает Фосслер{262}, поэтическое развитие немецкого Просвещения. Однако «Первое сновидение», в отличие от «Уединений», пусть даже незаконченных, больше обещает, чем дает. Иначе и не могло быть: в поэме сестры Хуаны, как и в ее жизни, есть некая мертвая зона, область пустоты — здесь сталкиваются разрывающие ее силы, примирить которые возможности нет.

В другом тексте сестра Хуана оставила нам прямое признание, свидетельство веры в разум и вместе с тем отказа от него. Я говорю об «Ответе сестре Филотее». Речь в защиту интеллектуала и женщины, «Ответ» — еще и история жизненного пути. Если верить этой исповеди, не было науки, которая не влекла бы сестру Хуану. Но любознательность ее — черта не столько ученого, сколько образованного: это стремление соединить все частности познанного в целостный образ мира. Ей рисовалась некая тайная связь между знаниями. Говоря о разнообразии своих занятий, она предупреждает, что противоречия между ними скорей надуманные, чем реальные, «по крайней мере в том, что касается формы созерцания». Как бы ни расходились между собой науки и искусства, они не только не

препятствуют общему пониманию природы, но «способствуют ему, бросая свет и прокладывая путь навстречу друг другу с помощью переходов и тайных связей… так что видишь их соответствия и единство в восхитительном слиянии и согласии…».

Она не была ученым и еще меньше — философом; для этого ей не хватало абстрактного ума. Жажда познания уживалась в ней с иронией и пластичностью мысли, в иные времена она стала бы эссеистом или критиком. Она не жила ради мысли и новых мыслей на свет не произвела. Но она жила мыслью — это был воздух, которым она дышала, снедь, которой питалась. Она была воплощенным интеллектуалом, то есть самим сознанием. В искренности ее религиозных чувств никто не усомнится. Но там, где верующий увидел бы доказательство присутствия или силы Бога, сестра Хуана находила повод для новых сомнений и гипотез. То и дело повторяя, что все — от Господа, она всегда ищет случившемуся рациональное объяснение: «Две девочки рядом играли в волчок, и, только глянув на его движение и внешний вид, я с обычной страстью принялась размышлять о первоистоках шаровидной формы».

У испанцев той эпохи и даже более поздних времен ничего подобного не встретишь. Для них физический мир — вне вопросов: его либо принимают, либо клянут. Вне действия есть только созерцание, как бы увещевает нас словесность Золотого века. Приключение и отречение — два полюса испанской истории. Ни у Грасиана{263}, ни у Кеведо{264} (о собственно религиозных авторах и не говорю) нет ни малейшего интереса к постижению как таковому. Чисто интеллектуальной любознательности для них не существует: всякое знание оправданно лишь постольку, поскольку связано с поступком, моралью или спасением. И стоики, и христиане отвергают чистую деятельность разума. Никакой Фауст здесь невозможен. Разум не источник наслаждения, а опасное орудие. Им можно повергнуть врага, но можно и погубить собственную душу. В этом мире утверждения и отрицания, не понимающем смысла вопросов и исследований, сестра Хуана совершенно одинока.

Но «Ответ» не просто биография. Это и речь в защиту вечно юного разума, разума ненасытного и иронического, страстного и уклончивого. В ее двойном одиночестве — женщины и интеллектуала — кроется и двойной конфликт: с обществом и женской природой. «Ответ сестре Филотее» — речь в защиту женщины. И самой этой защитой, и отвагой, с которой сестра Хуана провозглашает свою приверженность чистому разуму, она плоть от плоти нашего времени. И если в ее утверждении

ценности опыта можно видеть безотчетную реакцию против традиционализма испанской мысли, то в ее трактовке познания, не сводимого к эрудиции и не тождественного вере, скрывается защита самостоятельности разума. Мир для нее скорее проблема или загадка, нежели область спасения или предмет проклятия. Отсюда оригинальность ее ума, заслуживающая куда большего, чем хвалы современников и упреки духовника, но и поныне не удостоенная ни глубокого суждения, ни пристального анализа.

«Откуда в обители мексиканских монахинь эти звуки, полные будущим?» — спрашивает Фосслер. И отвечает: «Ее тяга к античной мифологии и современной физике, к Аристотелю и Гарвею{265}, к идеям Платона и волшебному фонарю Кирхера{266} … не получила бы развития в оплотах педантизма и опасливой догматики — университетах Старой Испании». Впрочем, недолго развивалась она и в тогдашней Мексике. После волнений 1692 года умственная жизнь в стране немедленно глохнет. Сигуэнса-и-Гонгора бросает занятия историей и археологией. Сестра Хуана отрекается от книг и вскоре умирает. Кризис общества, замечает Фосслер, идет рука об руку с кризисом духа.

При всем блеске жизни сестры Хуаны, трогательной картине ее смерти и дивной геометрии оставленных ею поэтических шедевров есть и в ее биографии, и в творчестве что-то несбывшееся, заживо погребенное. В ней угадываешь печаль ума, который так и не смог простить себе ни собственной смелости, ни женского удела. Эпоха не дала ей того, что требовала ее жажда. Но и она не сумела — а кто бы на ее месте сумел? — создать новый мысленный мир, где жила бы независимой жизнью духа. Чувство исключительности никогда не угасало в ней. «Какие мысли могут быть у нас, женщин, кроме кухонных?» — спрашивает она с улыбкой. Но не утихает и боль: «Кто бы при общих рукоплесканиях не поверил, что его и вправду ведет попутный ветер повсеместного одобрения?» Сестра Хуана — воплощенное одиночество. Колеблясь и улыбаясь, идет она между двух огней, понимая двойственность своего удела и неосуществимость надежд. Мужчин зачастую упрекают, что они-де оказались ниже своих способностей. Как не жалеть о судьбе женщины, оказавшейся выше общества и культуры своего времени?

От нее остается образ одинокой и грустной души, которая улыбается и молчит. Молчание, обронила однажды она сама, бушует голосами. О чем говорит нам ее молчание? Если труды сестры Хуаны — выражение и воплощение колониального общества, то ее молчание — приговор этому обществу. Без опыта сестры Хуаны, завершающей жизнь в немоте и схиме, нам до

конца не понять строй колониальной эпохи. Да, это был мир, открытый для новичков и потому полный жизни, но вместе с тем безжалостно пресекающий любое проявление личности, любой собственный шаг. Мир, замуровавшийся от будущего. Чтобы прийти к себе, нужно было порвать с этим безысходным порядком, пусть даже ценой сиротства. Девятнадцатый век и стал для нас веком разрыва и в то же время новых связей с иными традициями, более отдаленными, но не менее всеобщими, чем наследие Католической церкви, — традициями европейского рационализма.

# Диалектика одиночества [75]

Не только мексиканец испытывает чувство одиночества, покинутости и отчужденности от самого себя. Все люди в какой-то миг своей жизни чувствуют себя одинокими, скажу больше — в сущности, человек всегда одинок. Ведь жить — это непрестанно прощаться с тем, чем мы были, становясь тем, чем мы будем, вечно чуждым нам будущим. Одиночество — глубинный смысл человеческого бытия. Только человек бывает одиноким, и только он не может обойтись без другого. Человеческая природа — если только вообще можно говорить о природе применительно к человеку, такому сущему, которое изобрело само себя, сказав «нет» природе — это всегда стремление реализоваться в другом. Человек — это всегда тоска и поиск сопричастности. Поэтому всякий раз, ощущая себя человеком, мы ощущаем отсутствие другого, чувствуем себя одинокими.

Зародыш, неразрывно слитый со своей средой, ничего о себе не знает. Рождаясь, мы рвем узы слепой жизни чрева, в которой сразу же за появлением желания следовало удовлетворение желания. Жизнь оборачивается бесприютностью, выпадением в чуждый и враждебный мир. По мере взросления это ощущение собственной отъединенности перерастает в ощущение одиночества. Позже понимаешь, что от одиночества не уйти, что это судьба, и вот от этой-то судьбы мы и стремимся убежать изо всех сил, вернуться в утраченный некогда рай. Этого желает все наше существо. Одиночество нас раздваивает: обретая самосознание, мы в то же время стараемся от себя уйти. Одиночество — наш исконный удел — представляется нам каким-то очищением, пройдя через которое мы сможем избавиться от тоски и неуверенности. Восстановленная целостность бытия и полнота жизни, покой и счастье, согласие с миром — вот что ждет нас там, где кончается лабиринт одиночества.

***

Народный язык отражает эту двойственность, одиночество в нем значит еще и наказание{267}. Муки любви — это муки одиночества. Сопричастность и одиночество исключают друг друга и дополняют друг друга. Искупление одиночеством потому и возможно, что в человеке постепенно проступает неопределенное, но острое ощущение вины: одинокий человек забыт Богом. Одиночество — кара, то есть наказание, возмездие и

искупление. Изгнание и обещание возвращения. Всяк живущий это по себе знает.

Рождение и смерть суть испытания одиночеством. Мы рождаемся в одиночестве и умираем в одиночестве. Глубже и серьезнее испытания одиночеством в миг рождения может быть разве что впадение в неведомое в миг смерти. Переживание смерти со временем отливается в сознание смертности. Ребенок и дикарь не верят в смерть, точнее, они не знают, что она есть, хотя смерть уже вершит в них свою тайную работу. Современный человек рано открывает для себя смерть, ведь все вокруг напоминает о том, что нам суждено умереть. Нас учат не столько жить, сколько умирать. И учат плохо.

Так и течет наша жизнь от рождения до смерти. Исторгнутые из материнского лона, мы совершаем тоскливое сальто-мортале, затяжной прыжок, неизбежно заканчивающийся смертью. Но что такое смерть? Не возвращение ли это в другую жизнь, в жизнь до смерти? Не в ту ли самую жизнь до рождения на белый свет, в которой все было слито в одно: покой и движение, ночь и день, время и вечность? Умереть — значит ли это перестать быть, окончательно развоплотиться? А может, смерть — это и есть настоящая жизнь? А может, умирать — это рождаться, а рождаться — умирать? Как знать. Но и не зная, мы стремимся уйти от раздирающих нас сомнений, избавиться от мучительной раздвоенности. Все то, что отторгает нас от жизни — самосознание, время, разум, привычки, обычаи, — одновременно нас к ней привязывает, побуждая возвратиться в творящее лоно, из которого мы были исторгнуты. И мы просим у любви, коль скоро она — ненасытная жажда единения, влечение к смерти и страсть к возрождению, дать нам вкусить настоящей жизни и ниспослать настоящую смерть. Нам не нужно ни счастья, ни покоя, но только миг жизненной полноты, совмещающий в себе все, миг, в котором обручаются жизнь и смерть, время и вечность. Про себя мы знаем, что жизнь и смерть дополняют друг друга и, враждуя, составляют единое целое. Сливающиеся воедино созидание и разрушение — вот смысл любовного акта, на какую-то долю секунды позволяющего узреть совершенство.

В нашем мире почти нет места любви. Все восстает против нее: мораль, расовые и классовые границы, законы, да и сами любовники. Женщина для мужчины всегда была его «иным», чем-то коренным образом отличающимся и своим, неотделимым в одно и то же время. Что-то в нас к ней неодолимо влечет, что-то с не меньшей силой удерживает и отстраняет. Женщина, восхищаемся ли мы ею или бежим от нее в страхе, всегда что-то иное. Превращая женщину в вещь, в существо стороннее, искажая

женскую природу себе на потребу, на потребу своему тщеславию, вожделению и даже любви, мужчина превращает ее в инструмент, в орудие. Источник знания и наслаждения, продолжательница рода, идол, богиня, мать, колдунья или муза — женщина, по словам Симоны де Бовуар{268}, бывает всем, никогда не бывая самой собой. А потому наше эротическое отношение к женщине изначально ущербно, в корне предосудительно. Между женщиной и мужчиной всегда стоит призрак — облик, навязанный ей нами, с которым она сжилась. Нам даже прикоснуться к ней не просто; никак не отвлечься от всего того, что связано в нашем воображении с женским телом, от услужливого видения отдающейся нам плоти. То же и с женщиной: она воспринимает себя только как вещь, как нечто «иное». Она никогда себе не хозяйка. Ее существо раздваивается между тем, что она есть на самом деле, и тем образом, который она принимает. Образом, навязанным ей семьей, социальной средой, школой, подругами, религией и возлюбленным. Ее женственность если и находит себе выход, то только в формах, придуманных для нее мужчиной. Любовь не биологический акт. Любовь — дело человеческое, и даже самое человеческое среди человеческих дел, акт творчества, то, что делаем мы сами и чего нет в природе. То, что мы сделали, то, что мы делаем каждый день, и то, что мы каждый день разрушаем.

И это не единственные препятствия, встающие между нами и любовью. Любовь — это выбор. Свободный выбор — уж не самой ли судьбы? — внезапное прозрение самых сокровенных уголков нашего существа. Но в нашем обществе любовный выбор невозможен. В «Безумной любви», одной из лучших своих книг, Бретон{269} пишет, что два обстоятельства изначально налагают запрет на любовный выбор: общественные предрассудки и христианская идея греха. Для того чтобы осуществиться, любовь должна разрушить общественные устои. В наши времена любовь — это скандал, нарушение порядка, вызов общественным нормам: две планеты сходят со своих орбит, для того чтобы сойтись в мироздании. И единственная концепция любви, которую мы исповедуем, — это романтическая, предполагающая катастрофу или разрыв потому, что все в обществе противится осуществлению свободного выбора.

Женщина живет в плену стереотипа, навязанного ей мужским сообществом, — значит, полюбив, она порывает сама с собой. О влюбленной женщине обычно говорят, что любовь ее преобразила, сделала другим человеком. И так оно и есть: если женщина осмеливается любить, осмеливается делать выбор и быть собой, она выходит из плена того образа, который навязал

ей мир, — она становится другим человеком.

У мужчины тоже нет выбора. Круг его возможностей очень ограничен. Когда он еще мал, женственность открывается ему в матери или в сестре. И с тех пор любовь ассоциируется у него с чем-то запретным. Эротическое в человеке обусловлено боязнью инцеста и влечением к нему. С другой стороны, современная жизнь без нужды раздражает чувственность, налагая на нее при этом целый ряд ограничений — классовых, нравственных и даже гигиенических. Ощущение вины — это узда и шпоры желания. Выбор становится все уже и уже. Мы вынуждены приноравливаться к тому идеалу женщины, который санкционирован данным социальным слоем. Нам трудно полюбить женщину или мужчину другой расы или другого круга, носителя другого языка, хотя не так уж и невозможно белому полюбить негритянку, негритянке — китайца, господину — служанку, служанке — господина. Впрочем, сталкиваясь с этим, мы смущаемся. И поскольку настоящий выбор нам не по плечу, мы выбираем таких жен, которые нам «подходят». И никогда не признаемся себе в том, что связали жизнь — часто до конца дней — с женщиной, которую скорее всего не любим, а она в свою очередь, даже если и любит нас, никогда не сможет раскрыться такой, какая она есть на самом деле. Слова Свана{270}: «Подумать только — потерять лучшие годы с женщиной не моего типа» — по праву могли бы сказать в свой смертный час большинство современных мужчин. И женщин.

Общество считает, что любовь призвана воплощаться в устойчивом союзе, цель которого — произведение потомства, но это в корне противоречит самой природе любви. Любовь отождествляют с супружеством. Всякое отклонение от этой нормы строго карается, причем мера наказания зависит от того, когда и где это происходит. (У нас для женщин это все равно что смертный приговор, ведь в Мексике, как и в других испаноязычных странах, со всеобщего одобрения существуют две морали: одна — для господ и другая — для остальных: бедных, женщин и детей.) Поддержку брачного союза можно было бы оправдать, если бы общество действительно предоставляло возможность выбора. А коль скоро оно этого не делает, то и получается, что брак вовсе не высшая форма любви, а просто правовое, общественное и экономическое установление, цели которого не имеют ничего общего с целями любви. Устойчивость семейных отношений — вот главное в браке, который, по сути, есть не что иное, как отражение самого общества, и цель его — воспроизводство все того же общества. Отсюда глубоко консервативный характер брака. Нападки на него — это

фактически подрыв устоев общества. А потому и любовь, сама того не желая, враждует с обществом, ведь всякий раз, когда удается любовь, терпит крушение брак, он превращается в то, с чем общество никак не согласно: в открытие каждым своего одиночества и решение сотворить собственный мир, отвергающий фальшь общественных норм, отменяющий время и труд и объявляющий себя самодостаточным. Поэтому неудивительно, что общество с одинаковым ожесточением преследует любовь и ее спутницу поэзию, прогоняя их вон, загоняя в подполье, в темный мир запретных влечений, буффонады и патологии. Неудивительно также, что любовь и поэзия отливаются в причудливых и кристально ясных формах скандала, преступления, стихотворения.

Поддержка института брака неизбежно предполагает гонения на любовь и снисходительное отношение, если не открытое потворство, к проституции. И в этом смысле показательно двойственное положение проститутки: объект поклонения и культа в некоторых обществах, у нас же она существо презираемое и желанное одновременно. Пародия на любовь и ее жертва, проститутка символизирует ту силу, которая угнетает и унижает нас. Но мало того, что наличие проституции втаптывает любовь в грязь, в некоторых кругах нерушимость брачных уз — пустой звук. Странствие по чужим постелям уже и развратом-то не считается. Коварный соблазнитель, неспособный выйти за рамки своей роли, видящий в женщине всего лишь способ утолить тщеславие или забыться, — эта фигура, как и фигура странствующего рыцаря, уже ушла в далекое прошлое. Нынче и соблазнять-то некого, да и где сыщешь нынче девиц, чающих покровительства и защиты, или бесчестий, ждущих отмщения. Это совсем не та эротика, что у маркиза де Сада. Сад был трагической личностью, он был одержим идеей, его творчество, как молния, высвечивает удел человеческий. Нет ничего более безнадежного, чем садовский герой. В наше время эротизм — это упражнение в риторике, сочинение на заданную тему и самоуслаждение. Это не прозрение человеческой сути, а еще одно обвинение обществу, изгоняющему любовь и поощряющему преступность. Свобода любви? Но развод давно уже перестал быть великим достижением. Дело не столько в том, чтобы облегчить расторжение уже существующих уз, сколько в обеспечении мужчинам и женщинам возможности свободного выбора. В идеальном обществе может быть только одна причина развода: угасание любви или зарождение новой. В обществе свободных людей развод — редкое явление, почти анахронизм, точно так же как проституция и супружеская неверность.

Общество прикидывается монолитным, живущим для себя и занятым только собой. Но как ни выдает общество себя за монолит, внутри него проходит глубокая трещина, которая, возможно, зародилась еще в те времена, когда человек начал уходить из животного мира, творя себя своими собственными руками, вырабатывая сознание и мораль. Общество — это организм, пораженный своеобразной болезнью, она состоит в том, что ему необходимо оправдывать свои цели и запросы. Иногда цели общества, закамуфлированные нормами господствующей морали, совпадают с желанием и потребностями членов этого общества. В других случаях они не совпадают, противореча интересам какой-то части общества. И не так уж редко общество видит свою задачу в том, чтобы подавить самые глубинные человеческие инстинкты. И тогда начинается эпоха кризиса, застоя или взрыва. Люди, составляющие общество, перестают быть людьми, превращаясь в элементарные бесчувственные орудия.

Современное общество старается преодолеть свою внутреннюю расколотость, отбирая у человека то одиночество, которое есть источник любви. Индустриальные общества независимо от идеологических, политических или экономических различий пытаются снять качественное человеческое разнообразие, сводя его к количественному единообразию. Технология массового производства внедряется в чуждые ей сферы: в область человеческих чувств, в искусство, в мораль. Противоречия и все то, что не укладывается в норму, перестает приниматься во внимание. Одиночество упраздняется в законодательном порядке. А вместе с ним упраздняется и любовь, тайная и дерзновенная форма общности. Защита любви всегда была опасным предприятием, неугодным обществу. А сейчас это становится делом поистине революционным.

В любви, как ни в чем другом, проявляется тот двойственный инстинкт, который побуждает нас замыкаться в себе и одновременно преступать положенные себе пределы, воплощаясь в другом: это смерть и возрождение, одиночество и сопричастность. Но не только в любви. Каждому из нас приходилось рвать связи и устанавливать новые, ссориться и примиряться. И всякий раз это попытка преодоления одиночества, сопровождающаяся проникновением в чужой мир.

Ребенок сталкивается с неведомой ему жизнью, и поначалу все его реакции сводятся либо к плачу, либо к молчанию. Утраченную связь с материнским лоном он старается компенсировать бурными проявлениями эмоций или играми. Так он начинает диалог, конец которому кладет его предсмертное

слово. Но отношения с внешним миром — это уже не бездеятельное пребывание в материнской утробе, ведь жизнь ждет от него ответа. Ребенку предстоит заселить мир поступками. Благодаря игре и воображению косный мир взрослых — стул, книга, все что угодно — начинает жить собственной жизнью. Волшебством слова и жеста, знака и действия творится живая ребячья вселенная, в которой вещи понимают слова и могут разговаривать. Язык, очищенный от абстракций, перестает быть совокупностью знаков, превращаясь в волшебную палочку. Разрыв между вещью и ее наименованием исчезает. Произнести слово — значит пробудить к жизни то, что оно называет. Представить себе что-то — значит воссоздать это что-то, — так для дикаря нет изображения вещи, но есть ее двойник. Речь снова становится творением реальностей, поэзией. Ребенок творит мир по своему образу, с помощью волшебства избавляясь от одиночества. Он и его окружение снова единое целое. Сложности вновь являются на белый свет, когда ребенок перестает верить в магическую силу слова и жеста. Сознательная жизнь начинается с утраты веры в их могущество.

Отрочество — это разрыв с миром детства и остановка перед вступлением в мир взрослых. Шпрангер{271} говорит об одиночестве как отличительной черте отрочества. Нарцисс, затворник — вот образ подростка. В этом возрасте впервые осознается собственная непохожесть. Но тут мы сталкиваемся все с той же диалектикой чувств: внутренний мир подростка все больше усложняется, но отроческий эгоцентризм может быть преодолен только забвением себя и самоотдачей. Поэтому отрочество — это не только возраст одиночества, это еще и период бурных страстей, героических поступков и самопожертвования. В фольклоре герой и влюбленный — это всегда отрок. Представление о юноше как об ушедшем в себя одиночке, сгорающем от желаний или терзаемом страхами, почти всегда дополняется другим образом: стайки куда-то идущих, поющих и танцующих юнцов. Или образом прогуливающейся по бульвару парочки. Подросток открыт миру: любви, деятельности, дружбе, спорту, подвигу. Современная литература — за красноречивым исключением испанской, в которой подросток всегда либо плут, либо сирота — изобилует подростками-нелюдимами, тоскующими по общению: по брачному кольцу, по ратному подвигу или подвигу веры. Отрочество — это посвящение в рыцари в преддверии великих деяний.

Для зрелого человека ощущение одиночества нехарактерно. Взрослый человек, вступая в жизненную схватку с другими людьми и с вещами, забывает о себе в процессе труда, созидания,

в умственной и физической деятельности. Его самосознание сливается с сознанием других людей, время обретает для него смысл и направленность, становится историей, живой и содержательной связью с его прошлым и будущим. На самом деле наша непохожесть и особливость, проистекающая из нашей временности — из нашей роковой укорененности во времени, которое и есть мы сами и которое, питая нас, нас же и пожирает, — эта особливость остается при нас, но как бы в смягченном виде, так сказать «искупленная». Наша личная жизнь встраивается в историю, а история, по выражению Элиота, становится «a pattern of a timeless moments».[76]{272}

Поэтому приступы одиночества у зрелого человека — явление ненормальное. И то, что нынче таких одиноких много, указывает на серьезность недуга. Во времена, когда люди вместе работают, вместе поют и вместе развлекаются, человек одинок, как никогда. Современный человек не отдается всецело ни одному своему делу. Всегда какая-то частица нашего существа, самая сокровенная, остается незатронутой и бдит. В наш активный век люди сосредоточены на себе. Труд — единственный бог современности — перестал быть творчеством. Беспросветный труд вполне под стать бессмысленной жизни этого общества. Одиночество, которое порождает этот труд, стадное одиночество в отелях, конторах, заводских цехах и кинотеатрах — вовсе не испытание, которое облагораживает душу, не чистилище. Это всеобщий приговор, зеркальное отражение обреченного мира.

Наши герои и святые словно олицетворяют собой двойственный смысл одиночества: разрыв с одним миром и попытку создать новый. Миф, жизнеописание, история и поэма всегда описывают годы одиночества и затворничества, чаще всего совпадающие с ранней юностью, за которыми следует возвращение в мир и период активной деятельности. Это время учебы и подготовки к жизни, но прежде всего — период самопожертвования и покаяния, испытаний, искупления и очищения. Одиночество — это разрыв с обветшавшим миром и собирание сил для решающей схватки. Арнольд Тойнби иллюстрирует эту мысль большим числом примеров: платоновский миф о пещере, жития св. Павла, Будды, Магомета, Макьявелли, Данте. Да и каждый из нас на свой манер переживал одиночество, испытывал желание побыть наедине с собой и обновленным вернуться к своим.

Эту диалектику одиночества, «the twofold motion of withdrawl-and-return», по Тойнби, можно уловить буквально в истории всех народов. Возможно, в древних обществах, которые были не так сложно организованы, как наше, она еще более ощутима.

Нетрудно себе представить, каким опасным и пугающим казалось одиночество первобытному человеку, которого мы так самонадеянно и так неточно называем диким. Вся сложная окостенелая система запретов, правил и ритуалов архаической культуры служила тому, чтобы оградить его от одиночества. Пребывание в коллективе — единственная гарантия нормального состояния и здоровья. Одиночка — больной, это сухая ветка, которую надлежит обрубить и сжечь, ведь в опасности все общество, если хотя бы один его член заболел одиночеством. Воспроизведение вековечного ритуала не только обеспечивает жизненную устойчивость социальной группы, но и поддерживает ее структурную целостность. Ритуал и неизменное присутствие духов умерших — вот тот стержень, на котором держатся все установления, ограничивающие свободу индивидуального действия и оберегающие человека от одиночества, а группу — от рассеяния.

Для первобытного человека принадлежность группе есть жизнь, меж тем как рассеяние для него — смерть. Ушедший из родных мест «перестает быть членом группы. Он умирает, и над ним совершается обычный погребальный обряд».[77] Пожизненное изгнание равносильно смертному приговору. Один африканский обычай служит наглядным примером идентификации социальной группы с духами предков, а духов предков — с землей: «Когда один из туземцев возвращается из Кимберли с женщиной, ставшей его женой, они приносят с собой немного земли. Каждый день женщина должна есть эту землю… чтобы привыкнуть к новому месту. Горсть праха позволяет ей прижиться среди чужих». Солидарность для этих людей — «органичная жизненная потребность. Индивид буквально часть единого тела». Поэтому очень редки индивидуальные обращения. «По одиночке ни в рай, ни в ад никто не попадет»,[78] ведь то, что случается с одним, касается всех остальных.

Какими бы ни были, однако, предосторожности, группа не застрахована от рассеяния. Что угодно может стать причиной ее распада: войны, религиозный раскол, изменения в способе производства, завоевания… После распада общества каждая отколовшаяся часть оказывается в принципиально новой ситуации: одиночество — результат разрыва кровеносной системы, питавшей прежнее закрытое общество — отныне не просто опасность, которая могла бы миновать, но неизбежный удел, глубинная сущность бытия. Бесприютность и покинутость выливаются в ощущение греховности, не связанное ни с каким определенным проступком: грех — в самом человеке. Вернее, сама человеческая природа греховна. Одиночество —

первородный грех человека. Сопричастность и нравственное здоровье по-прежнему оказываются синонимами, только теперь все это в незапамятном прошлом. Так было в золотом веке, до того, как началась история, и мы, возможно, вернемся в этот век, если нам удастся выбраться из западни времени. Так сознание греха рождает нужду в искуплении, а оно — нужду в том, кто эти грехи искупит.

Рождается новая мифология и новая религия. В отличие от прежнего, новое общество текуче и всему открыто, ведь его составляют изгнанники. Мало родиться в этом обществе, чтобы принадлежать ему. Это дар свыше, и его надо заслужить. Заклинание постепенно преображается в молитву, мотив очищения начинает доминировать в обряде инициации. Вместе с идеей искупления возникают религиозная мысль, аскетика, богословие и мистика. Жертвоприношение и причастие перестают быть тотемным пиршеством — если когда-нибудь это и было так, — открывая доступ в новое общество. Некий бог, почти всегда бог-сын, потомок древних демиургов, время от времени умирает, для того чтобы снова воскреснуть. Это бог плодородия, но и спаситель тоже, принесение его в жертву — залог того, что земное общество есть прообраз той совершенной жизни, что ждет нас по ту сторону смерти. В чаяниях запредельного мира слышна тоска по былому. Обещание спасения неявно сулит возвращение золотого века.

Разумеется, трудно представить себе, чтобы в истории того или иного общества сошлись все перечисленные здесь особенности. Тем не менее иногда история в деталях воспроизводит очерченную здесь схему. Например, зарождение орфизма. Как известно, культ Орфея возникает после крушения ахейской цивилизации, в период, когда греки были разобщены и народы и культуры вынуждены были заново притираться друг к другу. Потребность восстановления старых социальных и религиозных связей кладет начало возникновению тайных культов, адептами которых были только «те неприжившиеся на новом месте переселенцы, которых насильно пересадили на эту землю, мечтавшие о такой общности, которую никому не отнять. Одно имя им всем — сироты».[79] (Замечу, кстати, что orphanos не только «сирота», но и «пустота». Что ж, в конечном счете разве одиночество и сиротство не переживания пустоты вокруг нас?)

Культы Орфея и Диониса, как и позже пролетарское религиозное учение, провозглашающее конец старого мира, — все это знаки перехода от закрытого общества к открытому. Сознание вины, ощущение одиночества и потребность в искуплении играют в них такую же двоякую роль, как и в жизни индивида.

Ощущение одиночества, тоска по целостности, от которой мы были отторгнуты, — это тоска по своему месту в пространстве. Согласно очень древнему поверью, которое есть почти у всех народов, это пространство не что иное, как центр мира, «пуп земли». Иногда в это место помещают рай, и оттуда, из этого места, ведет свое мифическое или реальное происхождение данная социальная группа.[80] У ацтеков мертвецы возвращались в Миктлан, место на Севере, откуда они в свое время пришли. Почти все мифы об основании городов и селений упоминают о поисках священного центра, откуда мы были изгнаны. Святые места — Рим, Иерусалим, Мекка — располагаются в центре мира или его символизируют, отсылая к нему. Паломничество в эти святые места — это ритуальное воспроизведение тех странствий, которые каждый народ свершал в своем мифическом прошлом, до того как обосновался в земле обетованной. Привычка оглянуться или обойти свой дом или город, прежде чем его покинуть, того же происхождения.

Миф о лабиринте{273} из поверий того же рода. Разного рода ассоциации способствовали тому, что миф о лабиринте стал одним из самых значимых и универсальных символов: заповедное место, хранящее какой-то талисман или что-то такое, что возвращает человеку здоровье или народу — свободу; какой-то герой или святой, проникающий после покаяния и искупления, которые почти всегда предполагают уединение, в лабиринт или заколдованный замок; возвращение героя, чтобы основать город, спасти его или выкупить. Если в мифе о Персее элементы мистики почти незаметны, то в легенде о Граале{274} аскетическая и мистическая тенденция сплавляются: грех, в наказание за который земля и подданные короля Рыболова поражаются бесплодием, ритуальное очищение, духовные борения и, наконец, благодать, то есть причастие.

Но нас не только изгнали из центра мира и обрекли на поиски пути к нему в джунглях и пустынях, извилистых переходах и подземельях лабиринта. Когда-то само время было не простой последовательностью, но непрестанной эманацией неизменного настоящего, в котором сходились все времена: прошлое и будущее. Отделившись от этой вечности, в которой все времена — одно время, человек попал во время измеряемое, в плен к часам, календарю, ходу событий. Потому что как только время начинает распадаться на вчера, сегодня и завтра, на часы, минуты и секунды — человек уже не в ладах со временем и реальность течет мимо него. Когда я говорю: «В этот миг…» — миг уже миновал. Время, которое измеряется движением светил, удаляет человека от реальности, от вечного настоящего и, как показал

Бергсон, делает призрачными все ее проявления.

Когда думаешь об этих двух противоположных представлениях, замечаешь, что хронометрическое время представляет собой однородную последовательность, лишенную каких бы то ни было особенностей. Всегда равное самому себе, пренебрегающее и горем, и радостью, оно только протекает. Напротив, мифическое время не есть гомогенный ряд равных промежутков, оно насыщено всем тем, что составляет нашу жизнь: оно и долгое, как вечность, и краткое, как вздох, оно гибельно или благоприятно, изобильно или бесплодно. Мифическое время предполагает наличие множества времен. Время и жизнь сплавляются в единую целостность, которую не расщепить. Ацтеки связывали время с пространством, и каждый день соответствовал одной из стран света. То же самое можно сказать и о любом другом религиозном календаре. Праздник — это не просто какая-то дата или годовщина. Он не отмечает, он воссоздает событие: разрывает хронометрическое время, для того чтобы на несколько коротких часов, которые ни с чем не соизмеримы, восторжествовало вечное настоящее. Праздник возвращает времени творческую силу. Повторение оказывается рождением, время порождает, возвращается золотой век. Здесь и сейчас, всякий раз, когда священник *поднимает чашу со святыми дарами*, к нам действительно сходит Христос, предаваясь людям и спасая мир. Как думал Кьеркегор{275}, истинно верующие — современники Христа{276}. Однако не только через церковную службу или мифологический ритуал вторгается Настоящее, искореняя пустое следование. В любви и поэзии нам также приоткрывается на миг первозданное время. «От прибавления времени вечность не становится дольше», — говорит Хуан Рамон Хименес{277} по поводу вечности поэтического мгновения. Несомненно, концепция времени как устойчивого настоящего и чистой актуальности древнее идеи мерного времени, которое уже не улавливает непосредственного течения реальности, сводя ее к абстрактной схеме.

Дихотомия, о которой говорилось выше, находит свое выражение в противопоставлении Истории и Мифа, Истории и Поэзии. Мифо-поэтическая эпоха, как и религиозный праздник или сказки для детей, не ведает дат: «Жили-были…», «Когда звери умели разговаривать…», «Давным-давно, в самом начале…». Это Начало — не конкретный день или год, это начало, объемлющее все начала разом, вводит нас в живое время, в котором поистине каждый миг все начинается сначала. Благодаря ритуальному обряду, воспроизводящему и представляющему мифический текст, благодаря поэзии и

волшебной сказке, человек вступает в мир, где разное — одно, где все едино. «У всех ритуалов та особенность, что в них все происходит сейчас, в этот самый миг».[81] Всякое стихотворение, которое мы читаем, есть пересотворение, иными словами — ритуальный обряд, Праздник.

Театр и эпос — тоже Праздник, ритуальное действо. В театре, как и при чтении стихов, повседневное время останавливает свой бег, уступая место времени изначальному. Но только благодаря нашей сопричастности изначальное мифическое время, отец всех тех времен, которые только скрывают истинный лик реальности, совпадает с нашим внутренним ощущением времени. Человек, узник часов и минут, разрушает стены невидимой тюрьмы времени, вступая в живое время: субъективность наконец-то отождествляется с внешним временем, потому что оно перестало быть измеряемым, превратившись в неиссякаемый источник чистого настоящего. Благодаря Мифу и Празднику — все равно, светскому или религиозному — человеку удается прорвать одиночество и воссоединиться с творением. Вот так, в ином обличье, неявно и потаенно, Миф проникает во все, что мы делаем, играя решающую роль в нашей Истории, отворяя двери сопричастности.

***

Современный человек рационализировал Мифы, но ему не удалось их разрушить. Многие истины нашей науки, как и большая часть наших этических, политических и философских доктрин, суть лишь новое выражение тех самых устремлений, которые некогда воплотились в формах Мифа. В умозрительном языке нашего времени Мифы почти непередаваемы. В Утопии вообще и, в частности, в современных политических утопиях, несмотря на рациональные одеяния, в которые они рядятся, с особенной силой воплощается тяга всякого общества к снам о золотом веке, от которого общество было отлучено и куда люди непременно возвратятся в конце времен. Наши праздники — политические собрания, парады, демонстрации и прочие ритуальные акты — суть прообразы грядущего Дня Искупления. Все алчут возвращения общества к первозданной свободе, а человека — к изначальной чистоте.

И тогда Истории больше не будет. И пытка временем — сомнения, вечная необходимость выбирать между добром и злом, справедливым и несправедливым, реальным и иллюзорным — прекратится. Вновь воцарится непрестанное настоящее, всеобщее

единение; вещи и люди сбросят маски, и мы узрим наконец их истинные лики.

Всякое умирающее или бесплодное общество в целях самосохранения творит некий искупительный миф, миф о собственной плодовитости и великих творческих возможностях. Одиночество и греховность оборачиваются духовным единством и плодородием. У общества, в котором мы живем, есть свой миф. Бесплодие буржуазного мира ставит нас перед выбором: новая форма сотворчества или самоубийство. Такова, как говорил Ортега-и-Гассет, «тема нашего времени»{278} — материя наших снов и смысл наших поступков.

Современный человек полагает себя существом, мыслящим не во сне, а наяву. Но это бодрствующее, реалистическое мышление завело нас в кошмарный лабиринт, в котором зеркала разума без конца воспроизводят зрелище камеры пыток. Вырвавшись из него, мы, возможно, поймем, что грезили наяву и что сны разума беспощадны. И быть может, тогда мы снова начнем видеть сны с закрытыми глазами.

**notes**

# Примечания

# 1

Перевела Вера Резник.

## 2

*«Надя»* (1928) — лирический роман А. Бретона.

# 3

Перевела Вера Резник.

# 4

Сегодня, спустя пятнадцать лет после того, как я это написал, я хотел бы внести некоторые уточнения. Благодаря трудам Николая Трубецкого{279} и Романа Якобсона{280} лингвистике удалось описать язык как объект, по крайней мере на уровне фонологии. Но если лингвистика соотнесла звук с языком, как говорит сам Якобсон (фонология), то связывать смысл со звуком (семантика) она еще не научилась. И с этой точки зрения мое суждение остается в силе. Кроме того, лингвистические открытия, например концепция языка как неосознаваемой системы, которая подчиняется строгим, не зависящим от нас законам, все больше превращает эту науку в центральную часть науки о человеке. По Леви-Стросу{281}, лингвистика как часть общей науки о знаках занимает пространство между кибернетикой и антропологией, и. вероятно, именно ей суждено связать гуманитарное и точное знание. *(Примеч. автора.)*

*Marschall Urban J.* Lenguaje y realidad. Mexico, 1952.

## 6

Сегодня я не стал бы проводить такую резкую границу между человеческой и животной коммуникацией. Конечно, между ними существует разрыв, но обе входят в тот коммуникативный универсум, который всегда провидели поэты, когда говорили о всеобщем соответствии явлений, и которым ныне занимается кибернетика. (*Примеч. автора*.)

«Бесплодная земля» (*англ.*).

# 8

Перевела Вера Резник.

*Otto R.* Lo santo. Madrid, 1928.

# 10

Неведомая земля (*лат.*).

«Здесь-бытие» (*нем.*).

*Heidegger M.* El ser y el tiempo/Trad. de J. Gaos. Mexico, 1962.

*GiIson E.* L'esprit de la philosophie médiévale. Paris, 1944.

*Craos J.* Introducción a «El ser y el tiempo». Mexico, 1951.

# 15

Перевел Борис Дубин.

# 16

Здесь не место исследовать природу ацтекского общества и углубляться в истинный смысл его искусства. Достаточно заметить, что религиозному дуализму (аграрные культы прежнего населения долины и позднейшие собственно ацтекские боги-воины) соответствовала двуслойная организация общества. С другой стороны, известно, что в качестве архитекторов и художников ацтеки, как правило, использовали покоренные народы. Можно подозревать, что наложение и рубцевание своего и чужого в религии и искусстве прикрывают внутренний разрыв в обществе. Ничего похожего нет в искусстве майя периода расцвета, в ольмекском или теотиуаканском искусстве, где единство формы рождается свободно и непроизвольно, а не задано внешними правилами, как в мифе о Коатликуэ. В живой и естественной линии рельефов Паленке{282} или суровой геометрии Теотиуакана сквозит религиозное сознание, образ мира, родившийся сам собою, а не собранный, сложенный и слаженный из разрозненных частей. Скажем так: ацтекское искусство синкретично и объединяет — не всегда с успехом — два противостоящих друг другу образа мира, тогда как более древние культуры — плод естественного развития собственного и неповторимого взгляда на мир. В сравнении с древнейшими цивилизациями Месоамерики этот синкретизм — еще одна варварская черта ацтекского общества. *(Примеч. автора.)*

# 17

Противна чернь мне, чуждая тайн моих,
Благоговейте молча; служитель муз,
Досель неслыханные песни
Девам и юношам я слагаю… (*лат.*). *(Пер. Н. Гинцбурга.)*

# 18

Перевел Борис Дубин.

# 19

Данте. Божественная комедия. *(Пер. М. Лозинского.)*

# 20

Перевела Вера Резник.

# 21

La idea de hescubrimiento de America. Mexico, 1951.

# 22

Перевел Борис Дубин.

# 23

Перевела Вера Резник.

## 24

*Пинята* — керамический сосуд со сладостями, который на народных гуляньях подвешивается к потолку, и участники праздника стараются с завязанными глазами разбить его палкой. *(Примеч. пер.)*

## 25

В оригинале melancolía. *(Примеч. пер.)*

# 26

Перевод П. Грушко.

# 27

Перевел Борис Дубин.

# 28

Перевел Борис Дубин.

# 29

Перевел Борис Дубин.

# 30

Перевела А.Богомолова.

# 31

Типографским уточнением в эпоху, когда типография блистательно завершает свою карьеру иа заре новых средств воспроизведения — кино и фонографа (*фр*.).

Цит. по кн.: *Singleton Ch. A.* In Exita Israel de Aegipto.

# 33

Перевела Александра Косс.

# 34

«Травинка всегда останется травинкой, в этой ли стране, в другой ли. Предмет моего исследования — мужчины и женщины: дайте нам посмотреть, чем здешние отличаются от тех, которые живут в наших краях» (*англ.*).

*Mounin Georges*. Problémes théoríques de la traduction. P.: Gallimard,1963.

# 36

Приходится перевести это стихотворение методом «учебного перевода» — «близко к тексту», хотя существует перевод Сергея Гончаренко, убедительно подтверждающий правоту автора; вот этот перевод:

Фромиста, Куэнка, Тортоса,
Гвадалахара, Памплона,
Пуэнте-Хениль, Сарагоса,
Сьюдад-Реаль, Барселона,
Турегано, Бургос, Уведа,
Сумаррага, Вальядолид,
Гранада, Кадис, Сепульведа,
Аррамендьяга, Мадрид,
вы все — имена любимые
и данные на века,
вы — плоть непереводимая
испанского языка.

Заметим, кстати, что в подлиннике нет рифм, а есть игра на ассонансах. *(Примеч. пер.)*

# 37

И все трепещет, Ирун, Коимбра,
Сантандер, Альмодовар,
лишь только заслышится бряцанье
кимвалов Сида (*фр*.).

…живет идальго строгий
В гористости наречья своего;
И в том гористом зеркале познает
Испания Испанию и шляпу
Идальго: внешний облик
Испанца, образ жизни,
Искусство сотворить всю нацию в единой фразе… (*англ.*).

# 39

«Один французский ученый написал недавно по поводу переводчиков: "Пусть они остаются в тени, за текстами, и тогда тексты, если и впрямь были поняты, скажут сами за себя". За исключением редчайших случаев абсолютно конкретных утверждений типа "Коты ловят мышей", почти не встретишь высказываний, для которых в другом языке найдутся дословные эквиваленты. Возникает проблема выбора из нескольких приблизительных вариантов. Я всегда считал, что право решающего слова принадлежит мне, а не тексту» (*англ.*).

Смехотворная мишура символистов (*англ.*).

«Воскресенья, изгнанные из Бесконечности» (*фр.*).

«Пруфрок и прочие наблюдения» (*англ.*).

Перевела А.Богомолова.

*«Душистою веткою машучи…»* — Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., Л.: Сов. писатель, 1965. С. 122. *(Примеч. пер.)*

# 45

Перевела Вера Резник.

Зловредные молекулы (*фр.*).

## 47

«А ведь нет ничего более безнравственного, чем война… Я спрашиваю: разве можно доказать, что в государстве, безнравственном по своим целям, люди должны быть нравственными? Скажу больше: государству как раз и надо, чтобы они таковыми не были» (*фр.*).

«Право собственности на удовольствие» (*фр.*).

# 49

«Становится безразлично, полезно ли удовольствие или вредоносно для того, кто его испытывает» (*фр.*).

Пер. А.Погоняйло.

## 51

В русский язык слово вошло позже и первого смысла не имело. *(Примеч. пер.)*

# 52

Перевел Борис Дубин.

## 53

См. мои книги «*Переменный ток*» (Мехико, 1967) и «*Причисленные и исключенные*» (Мехико, 1969). *(Примеч. автора.)*

Нравы (*фр.*).

«Влюбленный новый мир» (*фр.*).

Семейная трапеза (*фр.*).

Уста, застывшие у края
Стекла и длящие глоток,
Живут и пышут, повторяя
Неувядаемый цветок (*фр.*).

Плавильный котел (*англ.*).

Пищевая инженерия (*англ.*).

# 60

Могу теперь отослать к статье Джудит Ван Аллен «Искусство отравления: Американская пищевая индустрия» в журнале «Оплот» за май 1972 г. *(Примеч. автора.)*

# 61

Рана и нож, пощечина и щека (*фр*.).

# 62

Перевел Юрий Ванников.

# 63

Перевел Борис Дубин.

Даже в нашей новейшей истории подобных примеров наплыва или сосуществования разных исторических пластов предостаточно: порфиристский неофеодализм (пользуюсь этим термином в ожидании историка, который создаст более удачную периодизацию нашей исторической жизни во всем ее своеобразии), прибегающий ради самоутверждения в истории к буржуазной философской школе — позитивизму; интеллектуальные вдохновители революции Касо{283} и Васконселос{284}, побивающие порфиристский позитивизм{285} идеями Бутру{286} и Бергсона; система воспитания на социалистических идеалах в стране нарождающегося капитализма; революционные фрески на стенах правительственных зданий… Все эти бросающиеся в глаза противоречия требуют новых подходов к нашей истории и культуре — слиянию разных течений и эпох. *(Примеч. автора.)*

## 65

В последние годы в Соединенных Штатах снова появились многочисленные молодежные шайки, напоминающие послевоенных дохляков. Да иначе и быть не могло: извне американское общество все более закрыто, изнутри все прочней застывает. Жизнь не просачивается в небо, а, отвергнутая, расточается впустую, бессмысленно растекается по сторонам. Жизнь на краю, жизнь неоформленная и все-таки настойчиво ищущая собственную форму. *(Примеч. автора.)*

Американский образ жизни (*англ.*).

Налет, облава (*англ.*).

# 68

Конечно, в фигуре дохляка немало черт, не уместившихся в мое описание. Но двойственность его языка и наряда, по-моему, несомненный знак психического замешательства на грани двух миров — североамериканского и мексиканского. Дохляк не хочет быть ни мексиканцем, ни янки. Приехав в 1945 году во Францию, я с удивлением заметил, что манера одеваться у молодежи в некоторых столичных кварталах — особенно студенческих и художнических — внешне напоминает дохляков калифорнийского юга. Может быть, молодежь, несколько лет отрезанная от Штатов, таким способом — спеша и фантазируя — освоила то, что сочла американской модой? Я расспрашивал многих. Но практически все отвечали, что мода эта чисто французская и родилась в конце оккупации. Кое-кто даже видел в ней одну из форм сопротивления: ее экстравагантность и барочный стиль выступали-де протестом против нацистской мании порядка. Не исключаю какого-то непрямого подражания, но в любом случае совпадение, по-моему, явное и многозначительное. *(Примеч. автора.)*

## 69

Я писал это раньше, чем общественное мнение отчетливо осознало опасность, которую несет всему миру атомное оружие. Американцы с тех пор заметно убавили свой оптимизм, но не поступились верой, сотканной из терпения и упорства. На самом деле, признаваясь в этом на людях, многие в душе так и не верят — не могут поверить — в реальность и неотвратимость угроз. *(Примеч. автора.)*

Из стихотворения «Поспевшие плоды». *(Примеч. пер.)*

# 71

Перевел Борис Дубин.

Перевел Борис Дубин.

На золотящемся вселенском берегу
В обличье Пифии стенаю и коснею,
Пьяна пророчеством, что мир погибнет с нею (*фр.*).

*(Пер. Р. Дубровкина.)*

Непобедимое солнце (*лат.*).

Перевела Вера Резник.

Здесь: ткань времени (*англ.*).

*Leévy-Bruhl L.* La mentalité primitive. Paris, 1922.{287}

Op. cit.

*Audin A.* Les fétes solaires. Paris, 1945.{288}

# 80

О понятии «священное пространство» см.: *Eliade M.* Histoire des Religions. Paris, 1949.{289} *(Примеч. автора.)*

# 81

Van der Leeuw. L'homme primitif et la Religion. Paris, 1940.{290}

Комментарии подготовлены Б.Дубиным.

**comments**

# Комментарии [82]

# 1

…*Аристотель говорил*… — Цитируется трактат «Поэтика».

## 2

*«Аврелия, или Мечта и жизнь»* (1855) — автобиографические записки французского лирика и прозаика-визионера Жерара де Нерваля (наст. имя — Жерар Лабрюни; 1808–1855).

# З

*«Песни Мальдорора»* (1868–1869) — сборник новаторских стихотворений в прозе французского «черного» романтика Лотреамона (наст. имя — Изидор Дюкас; 1846–1870).

# 4

*«Духовная песнь»* (1584) — стихотворение испанского мистика Сан-Хуана де ла Круса (в миру — Хуан де Епес-и-Альварес; 1542–1591), жемчужина испаноязычной лирики.

## 5

*Гарсиласо де ла Вега* (1503–1536) — испанский лирик, обновитель поэтического языка.

# 6

*Тирсо де Молина* (наст. имя — Габриэль Тельес; 1571 или 1583–1648) — испанский драматический поэт.

## 7

*«Ифигения в Тавриде»* (1787) — трагедия Гете.

*«Овечий источник»* (1612–1613), *«Доротея»* (1632) — произведения Лопе де Веги.

# 9

*«Сквозь ад»* (1873) — сборник стихотворений в прозе Артюра Рембо.

# 10

*Алонсо, Дамасо* (1898–1990) — испанский лирик и филолог, автор основополагающих трудов о Гонгоре и поэтике барокко.

# 11

*Модернизм* — в испаноязычных литературах течение обновителей художественного языка на рубеже XIX–XX вв., возглавлявшееся Р. Дарио.

## 12

*Зевксис* (Зевксид, У — IV вв. до н. э.) — греческий живописец, Пас ссылается на рассуждение о нем в «Поэтике» Аристотеля.

# 13

*Дао* (букв. — *путь*) — центральное понятие в китайской философии даосов (Лао-Цзы, Чжуан-Цзы и др.).

## 14

*Ступа* — вид памятного сооружения в буддизме, своеобразная модель мира.

# 15

*Орисса* — штат на востоке Индии.

# 16

*Кафедральный собор в Мехико* — выстроен на месте древнего ацтекского святилища в 1572–1810 гг.

## 17

*Месье Журден* — ставшее нарицательным имя незадачливого и чванливого героя комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (1670).

# 18

*Рейес, Альфонсо* (1889–1959) — мексиканский поэт, прозаик, переводчик, литературный наставник нескольких поколений.

# 19

*Пьеро делла Франческа* (ок. 1420–1492) — итальянский живописец, теоретик перспективы, тонкий колорист.

# 20

*Мазаччо* (наст. имя — Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи; 1401–1428) — итальянский живописец флорентинской школы.

# 21

*Учелло, Паоло* (наст. имя — Паоло ди Доно; 1397–1475) — итальянский живописец раннего Возрождения, один из любимых художников-сюрреалистов.

# 22

*Манрике, Хорхе* (1440–1479) — испанский лирик, его «Строфы на смерть отца» (1476) — шедевр испаноязычной поэзии.

# 23

*Упанишады* — собрание индийских религиозно-философских трактатов-комментариев к древнейшим священным текстам т. н. *Вед*.

## 24

*Гектор* — предводитель троянцев в греческой мифологии, убит Ахиллом при осаде Трои.

## 25

*Арджуна* — царь-воин в индийском мифологическом эпосе «Махабхарата».

# 26

*«Я посадил Красоту на колени…»* — из стихотворения в прозе Артюра Рембо «Когда-то…», вошедшего в его книгу «Сквозь ад».

## 27

*Урбан, Уилбер Маршалл* (1873 —?) — английский философ, автор работ по философии языка и символа; цитируемый здесь Пасом его фундаментальный труд «Язык и реальность» вышел в Мексике на испанском языке в 1952 г.

# 28

*Гердер, Иоганн Готфрид* (1744–1803) — немецкий философ, автор работ по философии языка и литературы.

## 29

*«…беззвучная музыка…»* — цитата из стихотворения Сан-Хуана де ла Круса «Духовная песнь».

# 30

*Лао-Цзы* (VI–V вв. до н. э.) — китайский философ и поэт.

# 31

*Калидаса* (V в.) — индийский драматический поэт, воплощавший образы и сюжеты мифологии.

## 32

*Роланд, Сид, Артур, Ланселот, Парсифаль* — герои средневековых европейских сказаний, эпических поэм и рыцарских романов, произведений литературы и искусства Нового времени.

# 33

*Жарри, Альфред* (1873–1907) — французский поэт, прозаик и драматург-новатор, острый сатирик и абсурдист.

# 34

*«The Waste Land»* (1922) — программная поэма *Т. С. Элиота*.

# 35

*Ликофрон* (III в. до н. э.) — греческий поэт и теоретик словесного искусства, мастер усложненных мифологических аллюзий.

# 36

*Птолемей Филадельф* (308–246 до н. э.) — царь эллинистического Египта, покровитель наук и искусств.

# 37

*Донн, Джон* (1572–1631) — английский барочный лирик, мастер сложной рационалистической метафоры, заново открыт неоклассиками XX в.

# 38

*Дикинсон, Эмили* (1830–1886) — американская поэтесса, обновительница языка лирики; стихи Дикинсон опубликованы после смерти автора, в конце XIX в., и получили признание в XX в.

## 39

*«Осень средневековья»* — Так назван этот период в знаменитом одноименном труде (1919) голландского историка Йоханна Хейзинги (1872–1945).

# 40

*Оливарес Гаспар де Гусман, граф-герцог де* (1587–1645) — испанский государственный деятель, министр-временщик и фактический правитель страны в эпоху Филиппа IV.

## 41

*…так определяет миссию поэтического произведения…* — цитируется поэма Элиота «Литтл Гиддинг» (часть II).

# 42

*Мена, Хуан де* (1411–1456) — испанский поэт, «князь кастильских поэтов», прославленный аллегорической поэмой «Лабиринт Фортуны».

# 43

*Валери… говорит…* — в одной из записей своих «Тетрадей».

# 44

*Отто, Рудольф* (1869–1937) — немецкий философ и религиевед; цитируется его книга «Священное» (1917).

## 45

*Шлейермахер, Фридрих* (1768–1834) — немецкий философ и богослов; Пас отсылает к речи второй «О сущности религии» из его «Речей о религии» (1798–1799).

# 46

*Велленс, Альфонс де* — бельгийский историк философии, исследователь феноменологии, автор книг о Хайдеггере (1942), Мерло-Понти и др.

# 47

«*Здесь-бытие*» (или «*бытие-здесь*», в последних переводах — «*бытие-вот*»; нем. *Dasein*) — центральное понятие экзистенциалистской онтологии немецкого философа Мартина Хайдеггера (1889–1976).

# 48

*Унамуно, Мигель де* (1864–1936) — испанский поэт, прозаик, мыслитель-эссеист, влиятельнейшая фигура «поколения 98-го года».

*Кальдерон.* — Цитируется его драма «Жизнь есть сон».

## 50

*Мачадо, Антонио* (1875–1939) — испанский поэт и эссеист «поколения 98-го года», эссе Паса о нем вошло в книгу «Квадривий», здесь цитируется рассуждение из его книги «Хуан де Майрена», ранее поставленное Пасом эпиграфом к «Лабиринту одиночества».

# 51

*Бусон, Танигути* (1716–1783) — японский поэт.

## 52

*…по Монтеню…* — Имеется в виду XX глава его «Опытов»: «О том, что философствовать — значит учиться умирать».

## 53

*…описывает Бретон…* — Цитируется «Второй манифест сюрреализма» (1929).

# 54

*«Государство — это я»* — афоризм Людовика XIV.

## 55

*Матра* (*Матура*) — город в Индии, древний религиозный центр.

## 56

*Каншика* (I в.) — царь Кушанского государства на территории северо-западной Индии, покровитель и реформатор буддизма.

## 57

*«Великий век»* — семнадцатый, в частности вторая его половина, эпоха французского короля Людовика XIV.

# 58

*Антонины* — династия римских императоров II в., основанная Антонином Пием (86 — 161).

## 59

*…строки Горация…* — «Оды». III, 1, 1–4.

# 60

«*Селестина*» (ок. 1492–1497) — роман-драма испанского писателя *Фернандо де Рохаса* (ок. 1465–1541), давший начало плутовскому роману и светской драме в Испании.

# 61

*Небриха*, или *Лебриха* (наст. имя — Антонио Мартинес де Кала; 1444–1522) — испанский филолог-гуманист.

*Вивес, Хуан Луис* (1492–1540) — испанский философ.

# 63

*Вальдес, Альфонсо де* (1490? — 1540), *Вальдес, Хуан де* (1501–1541) — испанские писатели-моралисты, последователи голландского гуманиста Эразма Роттердамского.

*Вальбуэна, Прат Анхель* (р. 1900) — испанский филолог, историк литературы.

*Кордова-и-Саседо, Себастьян де* — испанский писатель, издатель «Сочинений Боскана и Гарсиласо, переложенных на христианский и религиозный лад» (1575).

# 66

*Леон, Луис де* (1527–1591) — испанский лирик и прозаик, переводчик Библии и латинских поэтов, монах-августинец, мистик и еретик.

# 67

*Маро, Клеман* (1497? — 1544) — французский лирик, основоположник светской поэзии французского Возрождения.

*Сэв, Морис* (1501? — 1564?) — французский лирик, глава лионской неоплатонической школы, учитель Л. Лабе.

# 69

*Спонд, Жан де* (1557–1595) — французский поэт раннего барокко, автор сонетов, заново открытых в XX в.

*Депорт, Филипп* (1546–1606) — французский поэт, работал в различных жанрах.

# 71

*Шассинье, Жан Батист* (1578? — 1635) — французский религиозный поэт, реформатор стиха.

*Д'Обинье, Теодор Агриппа* (1552–1630) — французский эпический поэт и историк.

# 73

*Лабе, Луиза* (1525? — 1565) — французская поэтесса.

## 74

*Гербовщики дамских прелестей* — авторы так называемых гербов, жанра французской поэзии как высокого (гербы городов и знатных персон), так и низкого стиля с чертами игривости.

## 75

*Академия* — учреждена Ришелье в 1634 г. для кодификации норм французского языка и создания его *Словаря* (первое издание — 1694).

*Нантский эдикт* (1685). — Имеется в виду пересмотр Нантского эдикта Генриха IV (1598) Людовиком XIV, вызвавший гонения на протестантов и массовую эмиграцию их в Швейцарию и Германию.

## 77

…*распри вокруг «Сида»* — печатная полемика и устная склока в связи с постановкой трагедии Корнеля «Сид» (1637): соперники драматурга (от кардинала Ришелье до писателей Ж. де Шаплена и Ж. де Скюдери) обвинили его в литературном плагиате, политической неблагонадежности и человеческой недоброкачественности, результатом чего стал серьезно купированный вплоть до 1842 г. текст пьесы.

# 78

*…молчание Расина…* — еще один итог литературно-политических интриг «великого века», на этот раз — вокруг трагедии Расина «*Федра*» (1677): стараниями герцогини Бульонской и драматурга Прадона Расин — в том числе из-за полученного почетного поста придворного историографа — был вынужден проститься с театром.

## 79

*Буркхардт, Якоб* (1818–1897) — швейцарский историк и философ культуры, наставник Ницше.

## 80

*«О государстве афинян»* — видимо, речь идет об анонимном трактате в защиту олигархии «Об устройстве Афин».

# 81

*Бернини, Лоренцо* (1590–1680) — итальянский архитектор и скульптор, мастер исступленной барочной пластики.

# 82

*Вторая империя* — политический режим во Франции Наполеона III с 1852 по 1870 гг.; Третья республика — пришедший ему на смену режим, удержавшийся во Франции до 1940 г.

# 83

*Гранат* — символ единства любви и смерти: глава подземного царства мертвых в греческой мифологии обманом дал его отведать Прозерпине (Персефоне), навек привязав ее этим к Аиду; *колос* — символ гибели и возрождения в аграрных ритуалах *элевсинских мистерий* — тайных празднеств в Древней Греции.

*Басё, Мацуо* (1644–1694) — японский поэт.

## 85

*Внутренняя раздвоенность стихотворения…* — «Неизбежная двойственность прекрасного» — исходный постулат эстетики Ш. Бодлера, сформулированный в цикле заметок о художнике К. Гисе «Поэт современной жизни» (1860, заметка I, «Красота, мода и счастье»).

## 86

*…не об открытии Америки… и о ее изобретении…* — «Изобретение Америки» (1958) — одна из следующих книг Э.О'Гормана; позже эта тема была подхвачена французскими культурологами (Ц. Тодоров и др.) и с особенной горячностью дебатировалась в пятисотлетнюю годовщину открытия континента.

# 87

*Хуарес, Бенито Пабло* (1806–1872) — мексиканский государственный и политический деятель, борец против диктатуры и иностранной интервенции, президент страны в 1861–1872 гг.

## 88

*Косио, Вильегас Даниэль* (1898–1976) — мексиканский историк и социолог, публицист и педагог, на его смерть Пас откликнулся эссе «Иллюзии и убеждения».

## 89

*…изменить жизнь…* — из стихотворения в прозе А. Рембо «Бредовые видения. I» (сб. «Сквозь ад»).

*Беккер, Густаво Адольфо* (1836–1870) — испанский поэт и прозаик-романтик.

## 91

*…спасения, кроме «бодлеровского»…* — Имеется в виду понимание греховности, проклятия и зла в знаменитой книге стихов Бодлера «Цветы зла», этим проблемам существования и самосознания художников Нового времени посвящена книга Жоржа Батая «Литература и зло».

# 92

*«Бракосочетание Рая и Ада»* (1790) — программная поэма У. Блейка; на испанский ее переводил Х. Вильяуррутия (1929).

## 93

*Ривера, Диего* (1886–1957) — мексиканский художник-муралист, вместе с Хосе Клементе Ороско (1883–1949) и Хосе Давидом Альфаро Сикейросом (1896–1974) входил в 1922–1925 гг. в Синдикат революционных живописцев, скульпторов и граверов Мексики.

*Руссо, Анри* (прозв. — Таможенник; 1844–1910) — французский живописец-самоучка.

## 95

*Лопес, Веларде Рамон* (1888–1921) — мексиканский поэт, прозаик, публицист; Пас писал о нем в развернутой рецензии на монографию А. Филлипса (1963); подробнее о его символистских истоках см. в эссе «Перевод: словесность и дословность».

# 96

*Клее, Пауль* (1879–1940) — швейцарский живописец-экспрессионист, прозаик, теоретик авангарда.

*«Космическая раса»* (1948) — итоговый философско-исторический труд Васконселоса.

# 98

*Чимабуэ* (наст. имя — Ченни ди Пепо; 1272–1301) — итальянский живописец, наставник Джотто.

## 99

*Вильяуррутия*. — Здесь имеется в виду его эссе «Хосе Клементе Ороско и страшное» (1945).

# 100

*Тамайо, Руфино* (1900–1991) — мексиканский живописец, испытал сильное влияние западноевропейского и североамериканского искусства.

# 101

*Искьердо, Мария* (1908–1955) — мексиканская художница-примитивистка.

# 102

*Мерида, Карлос* (1895–1984) — мексиканский художник-муралист.

# 103

*Рейес, Феррейра Хесус* (1882–1977) — мексиканский художник, скульптор и керамист.

# 104

*Кастельянос, Хулио* (1905–1947) — мексиканский художник и график.

# 105

*Кало (Кальо), Фрида* (1910–1954) — мексиканская художница, подруга Риверы парижского периода.

# 106

*Ласо, Агустин* (1898–1971) — мексиканский живописец-муралист и художник театра.

# 107

*Брак, Жорж* (1882–1963) — французский художник-кубист.

# 108

*Грис, Хуан* (наст. имя — Викториано Гонсалес; 1887–1927) — испанский художник, работал в Париже, его творчество противостоит браковскому как «жесткий» вариант кубизма — «мягкому».

# 109

*Морено, Вилья Хосе* (1887–1955) — испанский поэт, после поражения Республики эмигрировал в Мексику, где Пас и познакомился с ним в кружке Х. Вильяуррутии, собиравшемся в столичном «Кафе де Пари»; цитируется 85-й фрагмент его сборника «Куплеты» (1931).

# 110

…*Вильяуррутия… заметил*… — В статье «Руфино Тамайо» (1950); так получилось, что о смерти Вильяуррутии Пасу сообщил именно Тамайо.

# 111

*Миро, Жоан* (1893–1983) — испанский (каталонский) живописец и скульптор-сюрреалист.

# 112

*Мальро, Андре* (1901–1976) — французский писатель, историк и теоретик изобразительного искусства.

# 113

*Тим Финнеган* — герой экспериментально-лингвистического романа Дж. Джойса «Поминки по Финнегану» (1939).

# 114

*Руссель, Реймон* (1877–1933) — французский прозаик и драматург, предшественник сюрреализма и «нового романа» во Франции.

## 115

*…традиция разрыва…* — Позднее так была названа первая глава книги Паса «Отщепенцы» (1974).

# 116

*Мур, Генри* (1898–1986) — английский скульптор-монументалист.

# 117

*Институционно-революционная партия* — основана в Мексике в 1929 г.

# 118

*Кавафис, Константинос* (1863–1933) — греческий поэт-постсимволист, родоначальник новогреческой лирики.

## 119

*Эстетика современности…* — Бодлер развил ее постулаты в заметке «Что такое романтизм?» («Салон 1846 года») и в уже упоминавшемся цикле заметок «Поэт современности».

## 120

*Аполлинер*. — Имеется в виду коллажная поэтика его сборников «*Алкоголи*» (1913) и «*Калиграммы*» (1918), а у *Элиота* и *Эзры Паунда* — поэтика цитат и перекличек с мировой литературой от старого Китая до французских символистов («Cantos» Паунда; «Бесплодная земля», «Пепельная среда» и «Четыре квартета» Элиота).

# 121

*«Бросок костей, или Удача никогда не упразднит случая»* (1897) — экспериментальная поэма Стефана Малларме, поэтика которой построена на графической паузе — пробеле (примерно в одно время со статьей — в 1967 г. — Пас называет и свою программную поэму «Пробел»).

# 122

*Пессоа, Фернандо* (1888–1935) — португальский поэт, прозаик, мыслитель, эссеист, с годами из непризнанного одиночки ставший символом португальской словесности новейшего времени; Пас переводил его стихи и написал о нем эссе, вошедшее в книгу «Квадривий».

# 123

*Кортасар, Хулио* (1914–1984) — аргентинский прозаик, новатор романной формы (роман «Игра в классики» и др.).

## 124

*…о рождении «большой латиноамериканской литературы»* — Имеется в виду литературно-критический взрыв конца 50-х — начала 60-х гг. в связи с появлением «нового латиноамериканского романа».

# 125

*Кайоа, Роже* (1913–1978) — французский писатель, культуролог, пропагандист латиноамериканской словесности во Франции, один из первых переводчиков и истолкователей прозы Борхеса.

## 126

*…глаз Полифема, белокожесть Галатеи…* — в данном контексте отсылка к барочно-усложненной поэме Гонгоры «Сказание о Полифеме и Галатее».

## 127

*«Алхимия слова»* — название II части текста Рембо «Бредовые видения» (сб. «Сквозь ад»).

## 128

*«Вечность — это ты ли…»* — начало стихотворения «Вечность».

## 129

*Линга, йони* — мужской и женский половые органы в символике индусских (в том числе — тантрийских) ритуалов.

*Маргарет Мастерман, Робин Маккинон Вуд* — американские языковеды, специалисты по машинному переводу.

# 131

*Вовенарг, Люк де Клапье, маркиз де* (1715–1747) — французский писатель-моралист; «Стихотворения» Лотреамона во многом строятся на пародировании его изречений.

# 132

*Ready-made* — использование обычных (в том числе — серийных) предметов современного обихода в качестве прямых художественных объектов.

# 133

…*понятие письма.* — Заимствованное у братьев Гонкур, оно введено в исследования литературного текста на рубеже 40 — 50-х гг. Морисом Бланшо и Роланом Бартом, обозначая совокупность стилистических норм, общих для того или иного направления, эпохи и т. п.

*Принцип дополнительности* — введен в квантовую механику Нильсом Бором; этот принцип в более широком смысле имеет в виду зависимость получаемых исследователем экспериментальных данных от его предпосылок, которые воплощены в самой технике работы, понятиях, приборах, схемах доказательства и т. д.; тем самым он означает отказ от позиции абсолютного «наблюдателя» и абстракции единой «природы» (реальности).

# 135

*Синглтон, Чарлз Соутуорд* (р. 1909) — американский исследователь творчества Данте.

## 136

*…Данте об этом пишет…* — в известном письме своему покровителю, веронскому главе Кангранде делла Скала (после 1317), подлинность которого, впрочем, оспаривается.

## 137

*Амадис Галльский* — заглавный герой знаменитого в свое время, читанного Дон-Кихотом рыцарского романа, предположительно созданного в XIV в. и частично дописанного в 1508 г. Гарей Ордоньесом де Монтальво.

## 138

*Мерлин, Дурандарт* — герои средневековых рыцарских романов и народных романсов.

## 139

*…идею вечного возвращения… смерти Бога…* — соответственно, «Так говорил Заратустра» («Выздоравливающий») и «Веселая наука».

# 140

*Гамильтон, Ричард* (р. 1922) — английский живописец, центральная фигура поп-арта.

## 141

*…в одном из…эпизодов Ада»…* — песнь X (100–108).

# 142

*Джонсон, Сэмюэл* (1709–1784) — английский писатель, теоретик словесности, лексикограф, законодатель классических вкусов.

# 143

*Якобсон* — его взгляды на метонимию и метафору как фундаментальные принципы строения «прозы» и «стиха» сформулированы в статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» (1935) и развиты позднее в работе «Лингвистика и поэтика» (1960).

*Мунен, Жорж* (р. 1910) — французский лингвист, автор трудов по проблемам семантики и перевода.

## 145

…*четверостишие Виктора Гюго*… — заключительная строфа стихотворения «Мерзкий король» из цикла «Романсы о Сиде» (сб. «Легенда веков»).

## 146

*Стивенс, Уоллес* (1879–1955) — американский поэт; цитируется его стихотворение «Описание несуществующего» (VII, сб. «В сторону лета», 1947).

## 147

*«Средь тростников…»* — из стихотворения Гарсиа Лорки «На иной лад» (сб. «Песни», 1921–1924).

*Су Ши* (1036–1101) — китайский поэт.

# 149

*Уэйли, Артур* (1889–1966) — английский востоковед, переводчик китайской и японской литературы.

*Нерваль* — его перевод «Фауста» получил одобрение Гете; существуют его переложения Уланда («Серенада»), Т. Мура («Мелодия» и «Ирландская мелодия»), Жан-Поля («Христос на Масличной горе»).

# 151

*Пирс, Чарлз Сандерс* (1839–1914) — американский философ, лингвист, математик и логик, основатель семиотики.

## 152

*…пример Бодлера и Паунда…* — Имеются в виду переводы Бодлера из Эдгара По, а Паунда — из старых китайских и итальянских поэтов, ставшие фактом творческой биографии поэтов-переводчиков и литератур-восприемниц.

# 153

*Марино, Джамбаттиста* (1569–1625) — итальянский барочный поэт, чья интеллектуальная метафорика оказала влияние на Гонгору и Грасиана.

# 154

*Архипресвитер из Иты* (наст. имя — Хуан Руис; ок. 1283 — ок. 1350) — испанский поэт, автор сборника нравоописательных и благочестивых поэм «Книга благой любви».

# 155

*Чосер, Джефри* (1340? — 1400) — английский поэт и переводчик.

*Лафорг, Жюль* (1860–1887) — французский лирик-символист.

## 157

*…Паунд именует…* — цитата из его эссе «Реми де Гурмон» (1920), о Лафорге он писал и в эссе «Ирония, Лафорг и немного сатиры» (1917).

# 158

*Уильямс, Уильям Карлос* (1883–1963) — американский поэт, прозаик, эссеист.

# 159

*Лугонес, Аргуэльо Леопольдо* (1874–1938) — аргентинский поэт и прозаик.

## 160

*«dimanches bannis de l'Infinie»* — из стихотворения Лафорга «Воскресенья» (сб. «Цветы доброй воли», опубл. 1890).

## 161

*Лопес, Веларде*. — Далее цитируется заключительная строка его стихотворения «Злополучное возвращение» (сб. «Беспокойство»).

# 162

*«Общество друзей преступления»* — Здесь и далее разбираются примеры из романа маркиза де Сада «Новая Жюстина, или Несчастья добродетели, продолженные Историей Жюльетты, ее сестры» (1797).

## 163

*Гелиогабаловы пиршества.* — Речь идет об оргиях римского императора III в. Гелиогабала (Элагабала), свидетельства о которых дошли благодаря его жизнеописанию, сделанному Элием Лампридием.

*Коатликуэ* — богиня земли и смерти у ацтеков, мать солнечного бога Уицилопочтли; Койольшауки — ее дочь, богиня Луны; сенсонуицнауа — сыновья-звезды.

## 165

*Полан, Жа*н (1884–1968) — французский писатель, эссеист, литературный критик; имеется в виду его эссе «Маркиз де Сад и его сообщница».

# 166

*Ауто* — аллегорическое представление на священный или религиозный сюжет в раннем испанском театре; известны ауто Педро Кальдерона «Великое торжище мира», «Великое позорище мира» и др.

## 167

*…в парадоксе Бертрана Рассела…* — Имеется ввиду названный его именем парадокс теории множеств, вошедший в основополагающий труд «Principia mathematica» (1910–1913, совместно с А. Уайтхедом).

# 168

*Бланшо, Морис* (р. 1907) — французский писатель, эссеист-культуролог; речь идет о его эссе «Лотреамон и Сад».

# 169

*Манихейство* — проникнутое идеей неустранимой двойственности мира и человека ближневосточное религиозное учение, сложившееся во второй половине III в.; Августин до 387 г., когда принял христианство, был под сильным воздействием манихейских идей.

# 170

*Среднее царство* — период в истории Древнего Египта с III тысячелетия до XVI в. до н. э.

## 171

*Махаяна* (букв. — «большая колесница») — северная школа буддизма, ей противопоставляется южная — хинаяна («малая колесница»).

# 172

*Аналитическая философия* — рационалистическое направление в европейской философской мысли XX в. (Рассел, Л. Вингенштейн и др.), для которого характерен интерес к проблемам и границам логики языка.

## 173

*Св. Августин* — Имеется в виду его опровержение античного циклизма в понимании времени из знаменитой XII книги трактата «О граде Божием».

…*смысл слова «революция»* — его астрономические оттенки сохранены в названии основополагающего для Нового времени трактата Коперника «De revolutionibus orbium celestium» («Об обращениях небесных тел», 1543),

## 175

*…пристрастной критикой…* — из статьи Бодлера «Зачем нужна критика?» («Салон 1846 года»).

## 176

*Роман — жанр, рожденный современностью…* — Точка зрения, общая для многих исследователей романа — Ортеги-и-Гассета, Г. Лукача, М. Бахтина, Л. Гольдмана и др.

# 177

*Лоуренс, Дэвид Герберт* (1885–1930) — английский поэт и прозаик, разоблачавший, в частности, эротическое ханжество викторианской морали, автор ряда книг о Мексике, где прожил несколько лет.

# 178

*Батай, Жорж* (1897–1962) — французский поэт, прозаик, разносторонний эссеист, исследователь опыта насилия, эроса и смерти.

## 179

*Блейк сказал…* — цитата из стихотворения «Вечносущее Евангелие» (ок. 1810), вошедшего в т. н. «Манускрипт Россетти».

# 180

*Жан-Поль* (наст. имя — Иоганн Пауль Фридрих Рихтер; 1763–1825) — немецкий прозаик и теоретик искусства, повлиявший на творческие поиски европейского романтизма.

# 181

*Букарели-и-Урсуа, Антонио Мария* (1717–1779) — вице-король Мексики с 1771 г.

# 182

*Санта-Ана, Антонио Лопес де* (1794–1876) — президент Мексики в 30–50 гг. (с перерывами), фактический диктатор.

# 183

*Карденас-и-дель-Рио, Ласаро* (1895–1970) — один из лидеров правительственной национально-революционной партии Мексики, президент страны в 1934–1940 гг.

# 184

*Сернуда, Луис* (1902–1963) — близкий к сюрреализму испанский поэт, прозаик, переводчик Шекспира и Гёльдерлина; после поражения Республики — в эмиграции в Великобритании, Мексике и США; Пас посвятил ему эссе, вошедшее в книгу «Квадривий».

# 185

*Фуэнтес, Карлос* (р. 1928) — мексиканский прозаик, его роман «Край безоблачной ясности» (1958) — одно из первых произведений «нового латиноамериканского романа».

*Дебу-Олешкевич, Симона* — французская исследовательница утопической идеологии; интерес к фигуре и построениям Фурье проявляли сюрреалисты («Ода Фурье» Андре Бретона, 1947) и представители семиотической культурологии («Сад, Фурье, Лойола» Ролана Барта 1971).

# 187

*Ta levre contre le cristal…* — экспромт Ст. Малларме «Стакан воды» (1895).

# 188

*Брамины* — представители жречества, высшего из четырех сословий-варн в Индии.

# 189

*Чиканос* — фамильярное прозвище мексиканских эмигрантов в США.

*Торо, Генри Дейвид* (1817–1862) — американский писатель.

# 191

*Брийя-Саварен, Антельм* (1755–1826) — французский гастроном, автор знаменитого по бальзаковским романам трактата «Физиология вкуса» (1826).

# 192

*Ретиф де ла Бретонн* (наст. имя. — Никола Ретиф, 1734–1806) — французский писатель, разрабатывавший тему совращения (в том числе — эротического) соблазнами городской жизни.

# 193

Тантшризм — направление в буддизме, опирающееся на разнообразие тайных магических обрядов и формул.

## 194

*У Мачадо сказано…* — из «Апокрифического песенника Абеля Мартина».

## 195

*История любви… еще не написана* — Не совсем так: известен (в том числе, конечно, и Пасу) фундаментальный и многократно переиздававшийся на разных языках труд швейцарского писателя и эссеиста Дени де Ружмона «Любовь и Запад» (перв. изд. — 1939).

# 196

*«Сон в Красном тереме»* — многотомный роман китайского прозаика Цао Сюэциня (наст. имя — Цао Чжай, ок. 1715–1762 или 1724–1763).

# 197

*Ницше*. — В «Сумерках идолов» (1888, «Набеги несвоевременного») Ницше, с запозданием открывший Достоевского — за год до написания книги, назвал его «единственным психологом, у которого мог чему-то научиться»; Достоевский и Ницше — значимая страница в русской словесности серебряного века (Мережковский, Шестов и др.)

## 198

*Жид.* — Помимо известной книги «Достоевский» (1923), суждения Андре Жида о Достоевском рассыпаны по многим его эссе и дневниковым записям разных лет.

# 199

*Фолкнер*. — В интервью Синтии Гренье (1955) Фолкнер назвал Достоевского (и Толстого) среди «старых друзей» — нескольких книг, которые он читает уже много лет.

*Камю*. — Помимо глав о «Бесах» в трактатах «Миф о Сизифе» (1942) и «Бунтующий человек» (1951), Камю упоминает Достоевского во Второй шведской речи (1957).

# 201

*Ревуэльтас, Хосе* (1914–1976) — мексиканский писатель, революционный публицист.

*Токвиль, Алексис де* (1805–1859) — французский социальный мыслитель и историк.

## 203

*…по свидетельству Плутарха…* — «Жизнеописание Александра», LXIV (со ссылкой на философа-киника Онесикрита).

# 204

*Пирронизм* — скептическая школа в греческой философии, названная по имени ее основоположника Пиррона из Элиды (IV–III вв. до н. э.).

# 205

*Нагарджуна* (II в.) — индийский философ, один из учителей махаяны, развил учение о смысловой наполненности пустоты (шуньявада), повлиявшее на пасовские понятия «безмолвия» и «пробела».

*Мира де Амескуа, Антонио* (между 1574 и 1577–1644) — испанский поэт и драматург, священник и придворный; его моралистические драмы «Колесо Фортуны», «Слуга дьявола» и др. стали образцом для Кальдерона и Тирсо де Молины.

*Джеймс, Генри* (1843–1916) — американский прозаик.

*Гете и Валери* — сближены здесь демонической темой гетевского «Фауста» и незаконченной драмы Валери «Мой Фауст» (1940).

# 209

*«Заколдованная рука»* (1832) — историко-фантастическая повесть Ж. де Нерваля.

*Казотт, Жак* (1719–1792) — французский прозаик, автор популярной фантастической повести «Влюбленный дьявол» (1772).

## 211

*…в официальных кругах его считают реакционером…* — В 1981 г., когда написано эссе Паса, ситуация в Советском Союзе стала уже несколько иной: атмосфера изменилась в ходе официального празднования 150-летия писателя в 1971 г., после чего он был введен в школьную программу, начата работа над академическим собранием сочинений и т. д.

# 212

*Новалис* (наст. имя — Фридрих фон Гарденберг; 1772–1801) — немецкий поэт, мыслитель-эссеист романтического направления.

# 213

*Рамос Маганья, Самуэль* (1897–1959) — мексиканский философ, ученик Ортеги-и-Гассета, истолкователь национального характера.

# 214

*…в годы революции…* — Имеется в виду мексиканская буржуазно-демократическая революция 1910–1917 гг.

# 215

*Отоми* — индейская народность в Мексике.

# 216

*Петр Отшельник* (Петр Амьенский, ок. 1050–1115) — французский аскет, вдохновитель первого крестового похода.

## 217

*Попав в Соединенные Штаты…* — Впервые в США Пас оказался в 1944 г., получив стипендию от Фонда Гуггенхейма; около года жил в крайне стесненных условиях, писал «Лабиринт одиночества», читал Элиота, Паунда, Уильямса, преподавал в испанской школе в штате Вермонт и др.

## 218

«*Дохляк*». — Описываемый Пасом психологический тип близок к так называемой маргинальной личности, концепцию которой разработал в 20-е гг. американский социолог Роберт Парк.

# 219

*Леопарди, Джакомо* (1798–1837) — итальянский лирик и эссеист-романтик; цитируется его эссе «Разговор Моды и Смерти», вошедшее в книгу «Нравственные очерки» (1827).

# 220

*…апатии и… агрессивности…* — Соединение этих чувств описано в психологии (В. Франкл) как «синдром узилища», развивающийся у заключенных в тюрьме, лагере и др.

## 221

*Горостиса, Хосе* (1901–1973) — мексиканский поэт; цитата — из его поэмы «Смерть без конца», рецензированной Пасом в 1951 г.; см. о ней подробней в эссе «День всех святых, праздник мертвых».

## 222

*Гёльдерлин, Иоганн Кристиан Фридрих* (1770–1843) — немецкий поэт и прозаик-романтик, одна из наиболее значимых для Паса фигур в литературе Нового времени.

# 223

*Богородица Гвадалупская*. — Начало ее культа, определяющего религиозную жизнь Мексики до нынешнего дня и заместившего почитание ацтекской богини-матери Тонацин, относится к 1531 г.; само становление национального сознания в Мексике после конкисты описано французским историком Жаком Лафайем (Пас сопроводил его книгу 1974 г. своим предисловием и способствовал ее переводу на испанский) как переход от культа Кецалькоатля к культу Богоматери Гвадалупской.

*Сарагоса, Игнасио* (1829–1862) — военный и государственный деятель Мексики, герой борьбы против французской интервенции 1862–1867 гг.

# 225

*…пятнадцатого сентября за час до полуночи… начинается празднество…* — 16 сентября — День независимости Мексики; день клича Долорес (16 сентября 1910 г. в городе Долорес священник Мигель Идальго призвал к вооруженному восстанию против испанцев).

*Митла* — древний священный город ацтеков.

## 227

*Некоторые французские социологи…* — Имеются в виду, в частности, положения знаменитого труда Марселя Мосса «Опыт о даре» (1925), развитые позднее в этносоциологических работах Жоржа Батая.

## 228

…о…*«своей смерти»*… — отсылка к рассуждению главного героя повести Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910).

*Вальехо, Сесар* (1892–1938) — перуанский поэт.

*Вильяуррутия, Хавьер* (1903–1950) — мексиканский поэт, драматург, переводчик, литературный и художественный критик. Пас подружился с ним в 1931 г. и позднее написал книгу о нем (1978); цитируется его сюита «Десима-Смерть».

# 231

*Филоктет* — герой греческой мифологии, во время похода на Трою оставленный соплеменниками на острове Лемнос из-за незаживающей зловонной раны.

# 232

*Тойнби, Арнольд Джозеф* (1889–1975) — английский историк, автор фундаментального философско-исторического труда «Постижение истории» (1934–1961).

# 233

*Кортес, Эрнан* (1485–1547) — испанский конкистадор, завоеватель индейских государств Южной Америки на территории нынешних Кубы, Мексики и Гондураса, открыл полуостров Калифорния.

## 234

*Тула* — столица государства тольтеков в IX–XII вв., возникшего на месте разрушенного Теотиуакана — древнего святилища племен науа.

# 235

*Чичен-Ица* — столица майя-тольтекского государства XI–XII вв.

# 236

*Отумба* — селение в Мексике, где 7 июля 1520 г. сорок тысяч индейцев были разбиты малым числом испанцев после того, как священные знаки ацтекского достоинства попали в руки Кортеса.

# 237

*Моктесума II* (1466–1520) — верховный правитель ацтеков, заложник испанских завоевателей, за призыв покориться испанцам убит соплеменниками.

## 238

*Теночтитлан* — столица ацтекского государства, находилась на территории нынешнего Мехико, разрушена конкистадорами в 1521 г.

## 239

*Je pense…* — из поэмы французского поэта и эссеиста Поля Валери «Юная Парка» (1917).

*Сустель, Жак* (р. 1912) — французский этнолог-латиноамериканист и политический деятель, министр информации в правительстве де Голля.

# 241

*Куаутемок* (между 1492 и 1502–1525) — верховный правитель ацтеков в 1520–1521 гг., герой обороны Теночтитлана, схвачен завоевателями и после жестоких пыток казнен.

# 242

*Чилам-Балам* — майянский жрец начала XVI в., его пророчества о захвате Юкатана ацтеками поздней перенесены на испанских завоевателей; одна из приписывавшихся ему рукописей сохранилась в селении Чумаель.

# 243

*Сид* (наст. имя — Родриго Диас де Бивар; ок. 1030–1099) — испанский герой, борец против мавров.

# 244

*Тридентский собор* (1545–1563) — XIX Вселенский собор, осудивший протестантизм, идейно обосновавший Контрреформацию и укрепление власти папства.

# 245

*Хименес де Кесада, Гонсало* (1500? — 1579) — испанский поэт и прозаик, один из завоевателей Америки, возможный прототип сервантесовского Дон-Кихота.

*Руис де Аларкон-и-Мендоса, Хуан* (1581–1639) — мексиканский и испанский драматический поэт, мастер комедии характеров.

# 247

*Крус, Хуана Инес де ла* (наст. имя — Хуана Асбахе-и-Рамирес де Сантильяна; 1651–1695) — мексиканская поэтесса и драматург, монахиня ордена иеронимитов. Пас посвятил ей позднее капитальный труд «Сестра Хуана, или Западни веры» (1982).

# 248

*Дарио, Рубен* (наст. имя — Феликс Рубен Гарсиа Сармьенто; 1867–1916) — никарагуанский лирик-новатор, очерк Паса о нем вошел в книгу «Квадривий».

# 249

*Бельо, Андрес* (1781–1865) — венесуэльский писатель, ученый и педагог, лингвист, правовед и историк.

# 250

*Куэста, Хорхе* (1903–1942) — мексиканский поэт и эссеист, один из друзей Паса конца 30-х гг. и рецензент его первой книги «Корень человеческий» (1937), влиятельнейшая — особенно после добровольного ухода из жизни — фигура своего поколения; отсылка — к его эссе «Воспитание Улисса» (1937). В своей характеристике испанской тяги к всеобщему и всеобъемлющему, понимании еретичества как единственной подлинно мексиканской традиции Пас следует идеям его эссе «Мексиканский классицизм» (1934), «Моральный упадок нации» (1935) и др.

# 251

*Вальбуэна, Бернардо* (1568–1627) — испанский поэт-гонгорианец, епископ Пуэрто-Рико; большинство его рукописей сгорело при учиненном голландскими пиратами пожаре епископского дворца.

# 252

*Законы Индий* (1542–1544) — свод установлений испанского короля Карлоса I для колоний Испании в Америке.

# 253

«*Война цветов*» (*Шочийаойотль*) — кровавый ритуал охоты солнечного бога ацтеков, отмеченный хронистами в I половине XV в.

*Сигуэиси-и-Гонгора, Карлос де* (1645–1700) — мексиканский поэт, прозаик и ученый, двоюродный брат и последователь знаменитого барочного лирика Луиса де Гонгоры-и-Арготе.

# 255

*Чулель* (от майянского «чуль» — священный) — зверек-покровитель каждого живого существа.

*Посас, Рикардо* (р. 1912) — мексиканский этнолог, его этнографический роман-автобиография индейца Хуана Переса Холоте (1952) переведен на многие языки.

## 257

…*«свежего воздуха веры»* — финальные слова эссе Х. Куэсты «Мистическая поэзия» (1940), посвященного поэме Х. Горостисы «Смерть без конца».

*Карлос Второй* (1661–1700) — испанский король.

# 259

*О'Горман, Эдмундо* (р. 1906) — мексиканский философ и историк.

*Графиня де Паредес* — Мария Луиса Манрике де Лара, супруга вице-короля Новой Испании Томаса де ла Серды; в стихах Хуаны де ла Крус фигурирует под именем Лиси.

*Менендес-и-Пелайо, Марселино* (1856–1912) — испанский историк и литературовед.

*Фосслер, Карл* (1872–1949) — немецкий филолог-испанист.

*Грасиан-и-Моралес, Бальтасар* (1601–1658) — испанский барочный писатель и теоретик искусства, священник-иезуит.

*Кеведо-и-Вильегас, Франсиско* (1580–1645) — испанский писатель, автор философских трактатов, сатирических стихов, плутовского романа.

# 265

*Гарвей, Уильям* (1578–1657) — английский врач-физиолог и эмбриолог, автор учения о кровообращении.

*Кирхер, Атанасиус* (1601–1680) — немецкий священник ордена иезуитов, ученый и эрудит, изобретатель «волшебного фонаря» и «эоловой арфы».

## 267

*…одиночество… значит еще и наказание…* — Испанское soledad означает и одиночество, и тоску, муку, любовное томление покинутого, почему и стало названием особого жанра народной песни о любовной тоске — «солей».

*Бовуар, Симона де* (1908–1986) — французская писательница; имеется в виду ее эссе «Второй пол» (1949).

## 269

*Бретон, Андре* (1896–1966) — французский писатель, основоположник сюрреализма, его роман «Безумная любовь» вышел в 1937 г.

## 270

*Слова Свана…* — концовка части II первого тома романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени».

*Шпрангер, Эдуард* (1882–1963) — немецкий психолог, представитель «понимающей психологии».

## 272

*«a pattern of a timeless moments»* — цитата из V части поэмы английского лирика и эссеиста Томаса Стернса Элиота «Литтл Гиддинг» (1942).

*Миф о лабиринте*. — Наиболее известен Критский лабиринт царя Миноса с охранявшим его полубыком-получеловеком Минотавром (самим Миносом в его ритуальном перевоплощении), которого убил герой Тесей с помощью дочери Миноса Ариадны; из новейших версий мифа стоит назвать «лабиринтного человека» и глубоко личный миф об Ариадне у Ницше, а также сложный персональный миф о лабиринте у Борхеса.

*Грааль* — священная чаша средневековых европейских легенд и рыцарского романа, в позднейшей литературе и искусстве — символ искомой и недостижимой полноты, источника жизни.

*Кьеркегор, Серен* (1813–1855) — датский теолог, философ и писатель, предшественник экзистенциализма.

## 276

…*современники Христа.* — Из трактата Кьеркегора «Упражнения в христианстве».

## 277

*Хименес, Хуан Рамон* (1881–1958) — испанский лирик и эссеист, лауреат Нобелевской премии.

*«Тема нашего времени»* (1925) — философско-исторический труд Х. Ортеги-и-Гассета.

*Трубецкой, Николай Сергеевич* (1890–1938) — русский языковед, философ, исследователь культуры.

# 280

*Якобсон, Роман Осипович* (1896–1982) — русский и американский лингвист и литературовед.

# 281

*Леви-Строс, Клод* (р. 1908) — французский этнолог, исследователь архаического мышления; вместе с двумя предыдущими фигурами — крупнейший авторитет в структурном изучении фактов языка, словесности и культуры; книгу о нем Пас опубликовал в 1967 г.

# 282

*Паленке* (исп. — *ограда*) — условное название майянского города-святилища III–VIII вв.

# 283

*Касо, Антонио* (1883–1946) — мексиканский философ, противник позитивизма, принадлежавший к «поколению патриархов».

*Васконселос, Хосе* (1881–1959) — мексиканский писатель, публицист, педагог и государственный деятель, теоретик «космической расы»; рецензию на его «Избранное» Пас опубликовал в 1941 г.

## 285

*…порфиристский позитивизм…* — От имени государственного и военного деятеля Мексики Порфирио Диаса де ла Круса (1830–1915), президента страны в 1877–1880 и 1884–1911 гг., установившего режим личной диктатуры.

# 286

*Бутру, Эмиль* (1845–1921) — французский философ, учитель Бергсона.

# 287

*Леви-Брюль, Люсьен* (1857–1939) — французский философ и этнолог.

*Оден, Амабль* — французский историк, археолог, религиевед, исследовательница библейской и римской мифологии.

# 289

*Элиаде, Мирча* (1907–1986) — румынский писатель и историк мировых религий.

# 290

*Лейв, Герардус ван дер* (1890–1950) — голландский богослов и религиевед.